PEARSON

全球人文艺术通史（第2版）

A HISTORY OF WORLD: ARTS AND HUMANITIES

下卷

〔美〕杰内达·勒布德·本恩顿
〔美〕娄贝特·笛·亚尼 著
尚士碧 尚生碧 译
孙纳简 总审校

山东画报出版社

A HISTORY OF WORLD: ARTS AND HUMANITIES

美国著名高等学府权威教科书

美国资深教授“十年磨一剑”的精品力作

全球著名出版机构美国培生教育出版集团独家授权

来自不同文化的艺术作品，展现了人类共同的经历：生与死、爱与丧失、快乐与痛苦、希望与挫折、欢欣与绝望等等。人文学科的研究——文学、哲学、历史、宗教和艺术，既展现人类历史中的各种价值与信仰，又吸引我们去认识与之相关的那些个人的、社会的和文化的价值。

本书的目的就是让读者熟悉世界人文艺术历史的主线，构架理解西方与非西方文化所应拥有的基本理念；对全球古今的主要文明作出精要阐述和全新探讨的同时，几乎囊括各个文化和各个历史时期的艺术、哲学、宗教、文学、绘画、雕塑、音乐、建筑等领域的代表性作品；精当选择珍贵影像作品596幅，图文并茂地呈现一个完整而极富魅力的全球人文心灵之旅；全书收录多达676个关键术语解释，本身也是一部人文学科知识的总汇。

本版《全球人文艺术通史》是第2版，这一版在原来第1版的分卷版、合卷版基础上，继续加大了对全球范围人文学科涵盖面的扩展，并新增“文化影响”栏目，以及每章结束的“关键术语”和“可供进一步深入学习的相关网站”，为有关知识拓展提供了便利。

其主要特色栏目包括：

“链接”——某一文化中各种艺术之间的跨学科联系

“融合”——不同文化成就间的关联与交融

“当时与当下”——形成各种历史纽带的广泛文化对象

“文化影响”——一种文化或文明如何继续影响今天的世界

策　　划　傅光中
责任编辑　韩　猛　许　诺
装帧设计　宋晓明

PEARSON

ISBN 978-7-80713-839-6
9 787807 138396 >
定价：186.00元（上、下卷）

全球人文艺术通史

下 卷

第十三章　意大利文艺复兴和风格主义　/285

第十四章　北欧文艺复兴　/329

第十五章　巴洛克时代　/355

第十六章　18世纪　/393

第十七章　浪漫主义与现实主义　/423

第十八章　美好年代的印象主义和后印象主义　/461

第十九章　13世纪以后的中国文明　/489

第二十章　15世纪后的日本文化　/501

第二十一章　焦虑不安的时代：一战及其后　/515

第二十二章　现代非洲与拉丁美洲　/545

第二十三章　丰裕时期：二战及战后　/563

第二十四章　当代生活的多样性　/587

图书在版编目（CIP）**数据**

全球人文艺术通史（上、下卷）/（美）杰内达·勒布德·本恩顿，娄贝特·笛·亚尼著；尚士碧等译.—济南：山东画报出版社，2010.7
ISBN 978-7-80713-839-6

Ⅰ.①全… Ⅱ.①杰…②尚 Ⅲ.艺术－关系－文化－世界 Ⅳ.J0-05

中国版本图书馆CIP数据核字（2009）第099192号

山东省版权局著作权合同登记章图字：15-2006-028号

Authorized translation from the English language edition, entitled ARTS AND CULTURE, COMBINED VOLUME, 2nd Edition, 0131899155 by BENTON, JANETTA REBOLD; DIYANNI, ROBERT, published by Pearson Education, Inc, publishing as Prentice Hall, Copyright © 2005 by Janetta Rebold Benton and Robert DiYanni. Maps, graphs, and all illustration captions and related text copyright © by Pearson Education, Inc.
All rights reserved. No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or by any information storage retrieval system, without permission from Pearson Education, Inc.
CHINESE SIMPLIFIED language edition published by PEARSON EDUCATION ASIA LTD., and SHANDONG PICTORIAL PUBLISHNG HOUSE
Copyright © 2010.

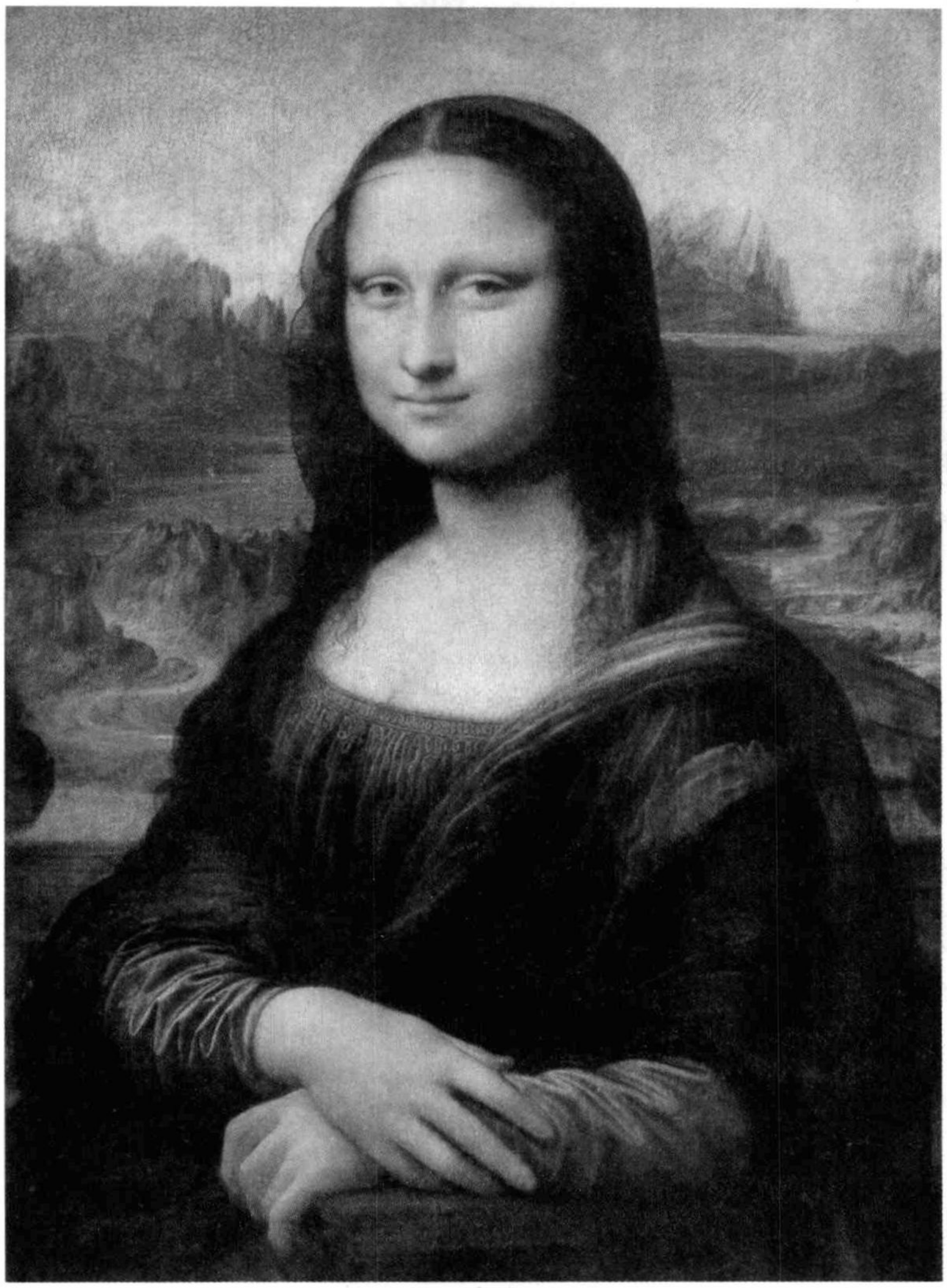
本书封面贴有Pearson Education出版集团激光防伪标签，无标签者不得销售。

责任编辑 韩 猛 许 诺
装帧设计 宋晓明
主管部门 山东出版集团
出版发行 山东画报出版社
社 址 济南市经九路胜利大街39号 邮编 250001
电 话 总编室（0531）82098470
市场部（0531）82098479 82098476(传真)
网 址 http://www.hbcbs.com.cn
电子信箱 hbcb@sdpress.com.cn
印 刷 山东临沂新华印刷集团有限公司
规 格 210×285毫米
41.25印张 596幅图 600千字
版 次 2010年7月第1版
印 次 2010年7月第1次印刷
印 数 1-5000
定 价 186.00元（上、下卷）
如有印装质量问题，请与出版社总编室联系调换。

	历　史	艺术与建筑	文学与哲学
1327—1372年			彼得拉克（Petrarch），《歌集》（*Canzonieri*）
约1425—1430年代		多那太罗（Donatello），《大卫》（*David*）	
1427—1428年		马萨乔（Masaccio），《三位一体》（*Trinity*）	
1425—1452年		吉贝尔蒂（Ghiberti），《天堂之门》（*Gates of Paradise*）	
1429年			布鲁尼（Bruni）完成《佛罗伦萨史》（*History of Florence*）
1435—1450年			阿尔贝蒂（Alberti），《论绘画》（*De pictura*）、《论建筑》（*De re aedificatoria*）
1436年		布鲁内莱斯基（Brunelleschi）完成佛罗伦萨主教堂穹顶；迪费，《多摩主教堂》	
1445年			
1453—1455年		多那太罗，《抹大拉的玛利亚》（*Mary Magdalene*）	
约1455年		安吉利科（Fra Angelico），《天使报喜》（*Annunciation*）；米开罗佐（Michelozzo），梅迪奇－里卡迪宫	谷登堡和印刷业
1462年			柏拉图哲学学园
1475—1483年		米开朗基罗，西斯廷教堂天顶画	
约1484—1486年		波提切利（Botticelli），《维纳斯的诞生》（*Birth of Venus*）	费奇诺（Ficino），《柏拉图神学》（*Theologia Platonica*）
1486年			比科（Pico），《论人的尊严》（*Oration on the Dignity of Man*）
1490—1492年	米开朗基罗在洛伦佐（Lorenzo）家生活		
1494年	法国第一次入侵意大利		
约1495年	萨伏那洛拉（Savonarola）控制佛罗伦萨		
1494—1512年	梅迪奇从佛罗伦萨流放		
约1499年		米开朗基罗，《哀悼基督》（*Pieta*）	
1502年		若斯坎·德·普雷（Josquin des Pres），《万岁，玛利亚……尊贵的淑女》	
1503年		莱昂纳多，《蒙娜丽莎》	
1510—1511年		拉斐尔，《雅典学院》（*School of Athens*）	
约1510—1511年		乔尔乔内/提香（Giorgione/Titian），《田园景色》	
1516—1523年	利奥（Leo）十世控制佛罗伦萨		
1517年	罗马失陷		
1519年	查尔斯五世成为神圣罗马帝国皇帝		
1523—1527年	克莱门特（Clement）七世控制佛罗伦萨		
1524—1559年		劳伦琴图书馆	卡斯蒂廖内（Castiglione），《朝臣记》（*Book of the Courtier*）
1534—1540年		帕尔米贾尼诺（Parmigianino），《长颈圣母》（*Madonna with the Long Neck*）	马基雅弗利（Machiavelli），《君主论》（*The Prince*）
1536—1541年		米开朗基罗，《最后审判》（*Last Judgment*）	
1543—1554年		本韦努托·切利尼（Benvenuto Cellini），《珀耳修斯》（*Perseus*）	
1550年			瓦萨里（Vasari），《名人传》（*Lives*）
1553—1563年	特伦托会议		切利尼，《自传》（*Autobiography*）
1558—1566年			
1565年		帕莱斯特里纳（Palestrina），《马尔采鲁斯教皇弥撒曲》（*Pope Marcellus Mass*）	
1586年		埃尔·格列柯（El Greco），《奥尔加茨伯爵的葬礼》（*Burial of Count Orgaz*）	

第十三章

意大利文艺复兴和风格主义



莱昂纳多·达·芬奇，《蒙娜丽莎》，作于约1503年，木板油画，76.8×53.3厘米，收藏于巴黎卢浮宫博物馆。

15世纪末分裂为城市共和国的意大利

本章概览

文艺复兴初期
古典的再生和文化复兴

文艺复兴高峰期
艺术的成熟

风格主义
告别古典理想

文艺复兴初期

法语中的“Renaissance”一词，意为“再生”，19世纪时第一次用来指15世纪初到16世纪中期的那段时间。那时的意大利人认为，这段时期标志着与过去的彻底决裂，并在现实中重塑文明和古典的希腊罗马理想。

13世纪到14世纪，教皇和欧洲各国君主之间的持续斗争，使得意大利的一些城邦势力蓬勃发展起来。南部有那不勒斯王国、以罗马为中心的教皇国，北部有米兰公国、威尼斯共和国以及佛罗伦萨共和国。佛罗伦萨位于连接罗马和北部的要道上，成了贸易中心。已经兴起的欧洲银行业可以开展信贷业务，进一步促进了贸易增长。（图13.1）

佛罗伦萨由行会管理。起初，公民政府由七个主要行会管理，它们被银行家、律师和出口商控制着。但到14世纪中期时，所有的行会，甚至一些中产阶级商人的小行会也获得了部分参政权。佛罗伦萨为它的“代表制”政府和共和国地位自豪。然而，城市内部支持神圣罗马帝国的派系和支持教皇的派系之间的长期分裂有增无减。这些派系间的纠纷，会不可避免地导致街头斗殴。到了15世纪，佛罗伦萨就迫切需要一位领袖，他必须有足够的政治技巧、魄力和财富来终止这种长期的敌对状况。

梅迪奇家族的佛罗伦萨

15世纪，梅迪奇家族统治佛罗伦萨，使之成为欧洲文艺复兴时期无与伦比的文化中心。这个家族拥有两家毛纺厂，以毛纺厂的所得向其他佛罗伦萨人放贷的方式开始积聚财富。乔瓦尼·狄·比奇·德·梅迪奇（1360—1429年）使家族积聚的财富大大增长，他通过在意大利的主要城市开办分支银行，与罗马教廷发展密切的金融效忠关系，这种效忠关系常常左右着权力的平衡，使梵蒂冈更关注世俗的而不是宗教的权衡。

柯西莫·德·梅迪奇　柯西莫（Cosimo，1389—1464），乔瓦尼·德·梅迪奇之子。他领导家族步入无可争议的显赫地位，不仅在佛罗伦萨，在整个欧洲也是如此，因为梅迪奇家族的银行及其分行遍布整个欧洲。尽管柯西莫并未成为市政的官方领导人，但是实际上是他在幕后统治着佛罗伦萨。1458年，教皇庇护（Pius）二世提及柯西莫时说：“除了没有名分，他其实就是统领一切的国王。”

柯西莫的权力建立在敏锐的判断力和仁慈的基础上。他修建了佛罗伦萨历史上第一座公共图书馆，藏有古代的手抄本和书籍，主要是希腊和罗马古籍。对柏拉图和亚里士多德的著作的收藏体现了他独到的眼光。有一段时期，柯西莫雇用了当时意大利几乎每一位重要的艺术家、建筑师、作家、哲学家和学者。

柯西莫的慷慨大方在很多方面只是进一步巩固了既成事实——14世纪中期以来，佛罗伦萨就已经是文化中心（见第十二章）。这个城市自身财富的增长，及柯西莫领导下出现的稳定局面，为艺术繁荣创造了有利的氛围。同时，艺术的繁荣又丰富了全体公民的生活。

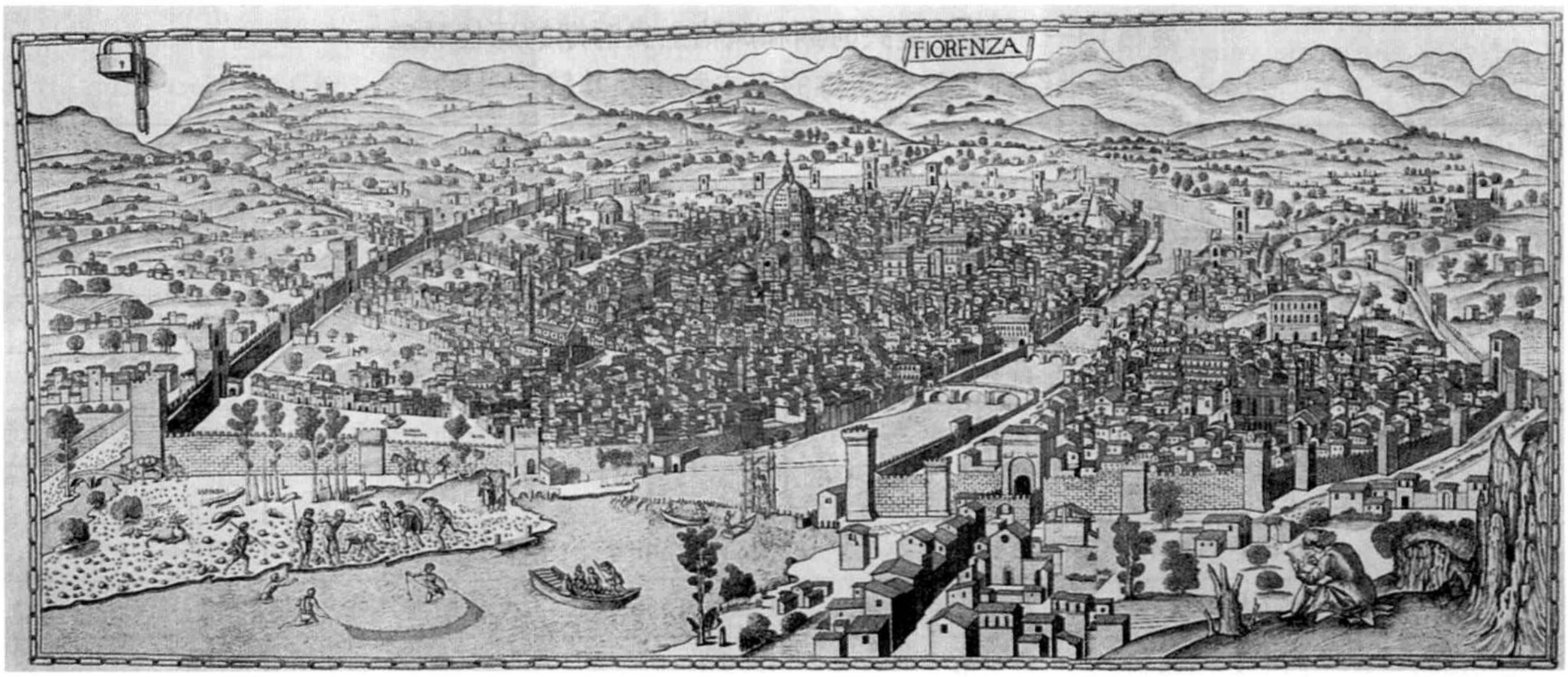


图13.1　1490年的佛罗伦萨

伟大的洛伦佐　佛罗伦萨渴望获得同雅典黄金时代一样的地位，洛伦佐（Lorenzo，1449—1492）实现了这一梦想。洛伦佐是柯西莫的孙子，1469年接替了爷爷的位置成为梅迪奇家族的领袖，开始了他23年的统治。洛伦佐的父亲皮耶罗（Piero，1416—1469），由于备受病痛折磨，继柯西莫之后在位仅仅五年就去世了，但是他培养的洛伦佐颇有乃祖之风，洛伦佐迅速确立了自己不容小觑的地位。他被称为“伟大的洛伦佐”（图13.2），他留给世人一种伟大的印象。他是那时主要的诗人之一，也是一位成功的音乐家，擅长演奏鲁特琴和编排舞蹈。他频繁结交学者，兴建宫殿和花园，赞助音乐节和露天戏剧表演。这一切活动都大大消耗着他所控制的城邦金库的钱财，也消耗着他自己的钱财。他很少委托别人画画，与搜集绘画作品相比，他更喜欢在宝石和古董花瓶上一掷千金，因为他认为这些投资更具有价值。比如，他收藏的许多名贵宝石，价值上千个弗罗林（当时的一种货币），但是当时只需要一百个弗罗林就可以买到波提切利的一幅画。由于洛伦佐的挥霍，到1492年他去世时，梅迪奇银行已经陷入了金融危机，佛罗伦萨自身也濒临破产。

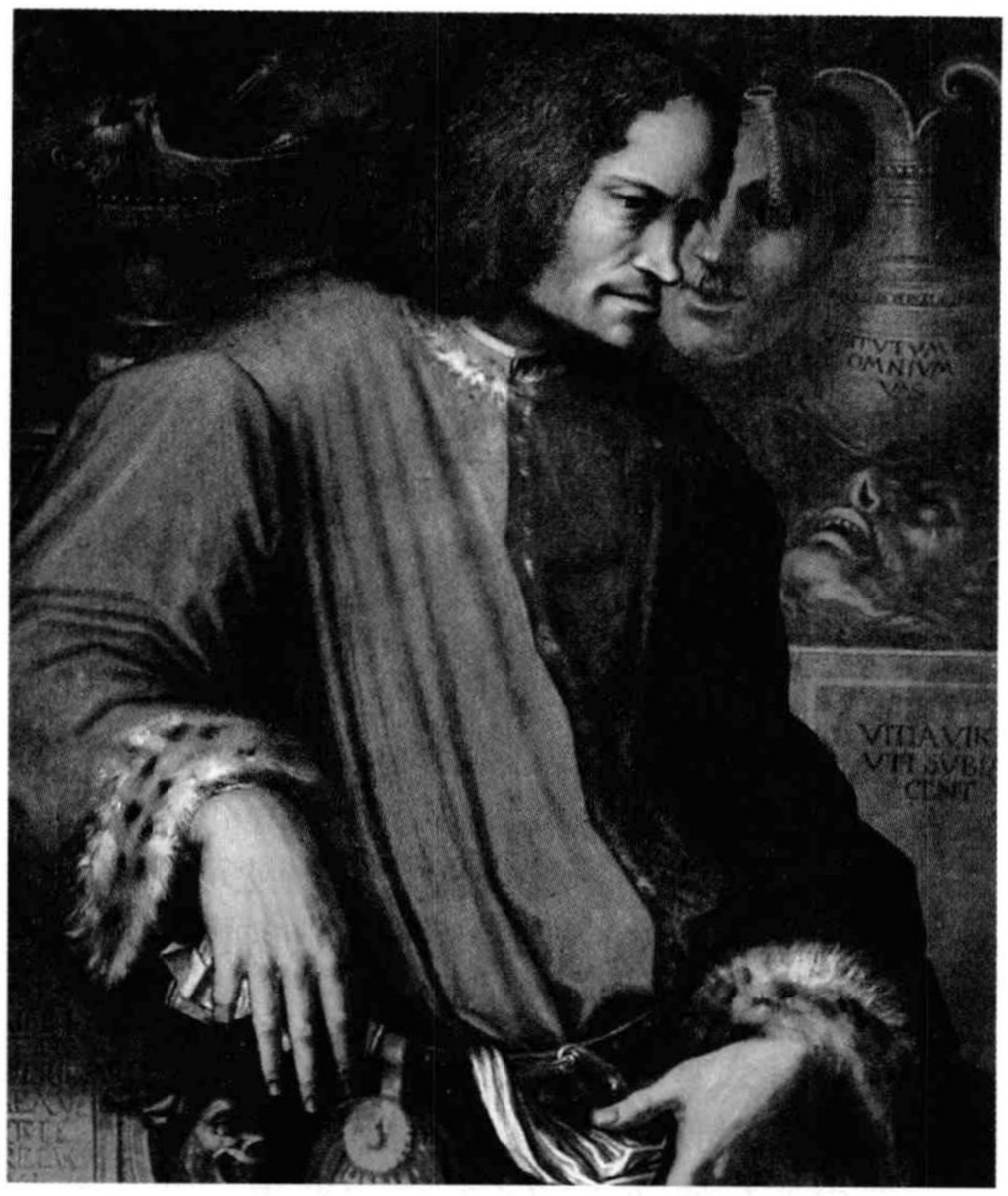


图13.2　乔治·瓦萨里，《伟大的洛伦佐像》，布面油画，收藏于佛罗伦萨乌菲兹美术馆。斯卡尔/艺术资源，纽约。洛伦佐外貌奇特，瓦萨里的这幅作品描绘了他的断鼻。瓦萨里是《名人传》的作者。

尽管梅迪奇家族统治着佛罗伦萨一直到1737年，其间少有中断，但他们再也难以恢复像柯西莫和洛伦佐那样的权力和威望了。在佛罗伦萨以外，最重要的文艺复兴艺术赞助者应该是洛伦佐的儿子——教皇利奥十世。在梅迪奇家族接下来的几代人中，有几位女性后裔相继嫁给了欧洲最有权势的人物。凯瑟琳·德·梅迪奇（1519—1589年）成了法国国王亨利二世的王后，玛丽·德·梅迪奇（1573—1642年）则是法国国王亨利四世的王后。

人文精神

梅迪奇家族的柯西莫、皮耶罗和洛伦佐都是人文主义者，他们相信人的价值和尊严。颂扬人

表格13—1　文艺复兴时期和风格主义时期的历任教皇

15世纪到16世纪在位的天主教皇及其统治时期

博尼费斯九世	1389—1404年	英诺森八世	1484—1492年	保罗四世	1555—1559年
英诺森七世	1404—1406年	亚历山大六世	1492—1503年	庇护四世	1559—1565年
格利高里十二世	1406—1415年	庇护三世	1503年	圣庇护五世	1566—1572年
马丁五世	1417—1431年	尤利乌斯二世	1503—1513年	格利高里十三世	1572—1585年
尤金四世	1431—1447年	利奥十世	1513—1521年	西克斯图斯五世	1585—1590年
尼古拉五世	1447—1455年	阿德里安六世	1522—1523年	乌尔班七世	1590年
卡利斯特斯三世	1455—1458年	克莱门特七世	1523—1534年	格利高里十四世	1590—1591年
庇护二世	1458—1464年	保罗三世	1534—1549年	英诺森九世	1591年
保罗二世	1464—1471年	尤利乌斯三世	1550—1555年	克莱门特八世	1592—1605年
西克斯图斯四世	1471—1484年	马尔采鲁斯二世	1555年		

交融　蒙提祖马（Montezuma）的特诺奇蒂特兰（Tenochtitlan，即今天的墨西哥城）

当佛罗伦萨作为早期文艺复兴的中心矗立于世时，在地球另一边，存在着一个同样伟大辉煌的城市，但直到1519年埃尔南·科尔特斯（Hernán Cortés）入侵墨西哥时，欧洲人才知道它的存在。这个城市叫特诺奇蒂特兰，是蒙提祖马统治下的阿兹特克帝国（Aztec）的首都。

阿兹特克人建立了这座城市，他们认为是他们的神惠兹罗伯契立（Huitzilopochtli）要求阿兹特克人不断迁徙，直到看见老鹰栖息在仙人掌上（即tenochtli）为止。1325年，他们终于在一个岛上看到了这个景象，这个岛位于墨西哥山谷中特斯科科湖的沼泽里。在那里，他们建造了城市，通过四条堤道和大陆相连。到了15世纪末，那里已经发展成为有十五万到二十万左右的居民的大都市，由祭司兼皇帝的蒙提祖马统治。

《门多萨书》（*Codex Mendoza*）（图13.3）是我们所有的关于16世纪早期阿兹特克人生活最全面的记录。它由72页带注解的插图和63页相关的西班牙文评论组成。为了满足西班牙国王在1541年意欲开始殖民扩张的需求，这本书在西班牙修士们的督导下编纂而成。

正如阿兹特克抄录员描绘的那样，这个城市的标志是站在仙人掌上的老鹰，盾和剑象征着战争，水道把整个城市分成了四个面积相等的部分。城市的中心是金字塔，这一景象都被在至高处的神庙内的抄写员记录了下来。这里的人们既崇拜太阳神和战神惠兹罗伯契立（Huitzilopochtli），也崇拜雨神和繁殖之神德拉洛克（Tlaloc）。阿兹特克人用活人祭祀这两位神灵，献祭时把牺牲者还跳动着的心剖出来，然后再将之斩首。

事实上，作为阿兹特克文明的文化中心，特诺奇蒂特兰比当时欧洲的任何城市都要宏伟壮观。科尔特斯手下的一个士兵曾说："当我们看到……笔直水平的堤道通向特诺奇蒂特兰，我们大为惊叹……一些士兵甚至问我们看到的景象是不是梦幻。"

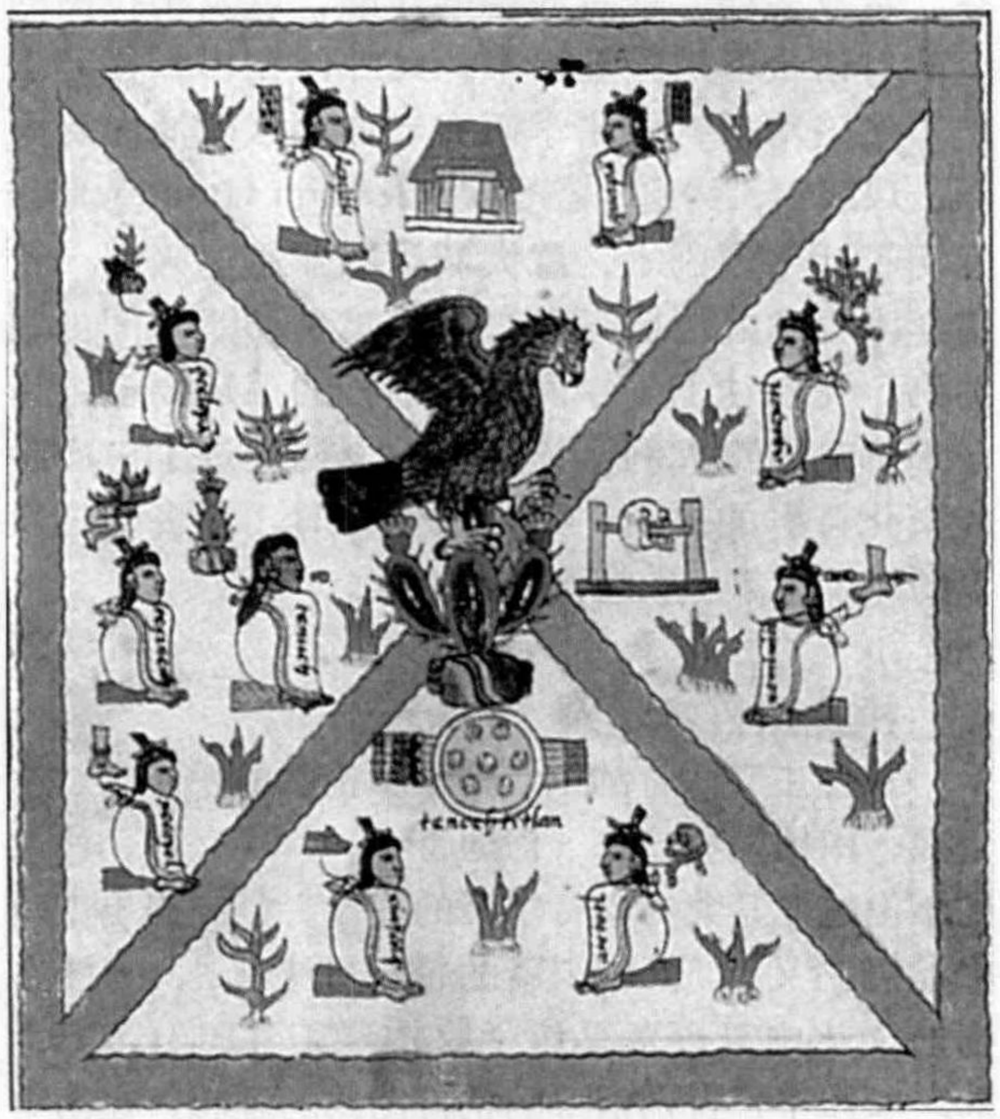


图13.3　《特诺奇蒂特兰的建立》，《门多萨书》的书页，阿兹特克，16世纪，纸水彩画，21.5×31.5厘米，收藏于牛津博德莱安图书馆。在图中心的右边，绘有置于架子上的头盖骨。《门多萨书》中，仅有少数几张画公开表现阿兹特克人生活中以人献祭的习俗，这是其中之一。

的理性、精神和人体美，这是对希腊哲学家普罗塔哥拉（Protagorus）"人是万物的尺度"这一思想的回应。为了发现人性中最美好的一面，这些人文主义者转向古典文化，在古希腊和古罗马文学、历史、修辞学和哲学中，他们发现了一个世纪前的拉丁学者和诗人彼得拉克（Petrarch，1304—1372年）所说的"黄金般的智慧"。柯西莫和洛伦佐都致力于使佛罗伦萨成为世界人文主义者的中心，成为古代黄金般的智慧能够繁荣的地方。

彼得拉克通常被称作人文主义之父，在很多方面，他奠定了崇高的人文主义的道德基石。他认为，学术是开启道德生活的钥匙，人的一生应该不断地寻求真理。每一个过着道德生活的个体在追寻知识和真理的过程中，都为提升整个人性奠定了基础。他鼓励对自然和对人类成就中美的欣赏，他认为这是神性的一种显现。彼得拉克认为，阅读古人的作品就仿佛在和他们交谈。他喜

欢给古人写信，好像他们是他自己的亲密友人，甚至是家人。他称诗人维吉尔为兄弟，称西塞罗为父亲。在古人的作品中，彼得拉克感受到了他们那独特的人类（高贵的和卑下的）品质。

14世纪中期，彼得拉克的朋友，作家薄伽丘是自古典时期以来最先研究希腊的学者之一。接下来的五十年间，人文主义学者全面搜寻了修道院图书馆里长期湮没的古代希腊文稿，并将它们译成拉丁语和意大利语。到了1400年，荷马、埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯、阿里斯托芬、希罗多德、修昔底德的作品，以及柏拉图的全部对话录都被整理出来。此外，在1453年君士坦丁堡陷落后，希腊学研究者如潮水般涌向意大利。1455年，约翰·谷登堡（Johann Gutenberg）发明了活字印刷术，意大利印刷业迅速兴起，希腊学术也随之传播开来。1456年至1500年间出版的书，比以往上千年间文人手抄的书还要多。许多书都是用意大利土语印刷的，这促进了中产阶级文化修养的提高。到了16世纪时，许多受过教育的人手中都有柏拉图作品全集。

柏拉图哲学学园

人文主义教育的中心是佛罗伦萨的柏拉图哲学学园，由柯西莫·德·梅迪奇于1462年兴建，伟大的洛伦佐尤其大力支持学园的建设。学园提出“新柏拉图主义”，或者“新的柏拉图主义”，力图在当代文化中复兴罗马哲学家柏罗丁（Plotinus，205—270年）特别信奉的柏拉图式的理想。在由中世纪对亚里士多德的兴趣转移到文艺复兴对柏拉图的兴趣中，柏拉图学园是一个重要的范例。

马尔西利奥·费奇诺　学园领袖是马尔西利奥·费奇诺（Marsilio Ficino，1433—1499年），他把柏拉图和柏罗丁的作品译成拉丁语，并著有《柏拉图神学》（1482年）一书。费奇诺的新柏拉图主义是对柏拉图有意识的重新诠释（见第四章），尤其体现为他认为心智（大体上对等于灵魂或精神）受肉身限制的二元论见解。但是，费奇诺认为，我们可以通过研究和学术手段窥见更高世界的形式和思想，因此，他转而研究柏罗丁。柏罗丁认为，物质和精神世界可以通过迷狂和神秘的景象相连。步柏罗丁的后尘，费奇诺认为美就在世界万物当中，这是上帝用来向人类显现他存在的方式。对自然（一切事物）的沉思和研究是一种形式的崇拜，是神圣或精神之爱的显现。对柏拉图爱情观的研究是费奇诺哲学的重要部分。精神之爱与肉体之爱一样，是由人体激发的，但是，精神之爱超越了肉体之爱进入到一个理性的层面，最终达到了灵魂与上帝合而为一的高度。因此，按照新柏拉图主义的说法，洛伦佐对于宝石的钟爱是一种精神之爱，就像彼得拉克在他的十四行诗里表达的对劳拉的爱，以及画家波提切利在画中对人体表现的热爱（这两个人本章随后会谈到）一样。如果在现实事物中可以发现神圣，那么，在新柏拉图主义者看来，现实主义就成了一种理想主义。事实上，费奇诺把“柏拉图式恋爱”，这种对于美的热爱，看作是一种建立最强大社会的精神纽带。从这一点来看，新柏拉图主义甚至含有政治意味。新柏拉图主义者把佛罗伦萨看作这样一个城市：在这座城市中，全体公民由于对于美的共同热爱从而在精神上紧密相连。

比科·德拉·米兰多拉　学园里另一位伟大的新柏拉图主义哲学家是比科·德拉·米兰多拉（Pico della Mirandola，1463—1494年），他以宗教信仰的虔诚、学问的严谨、生活的乐观而为众多后人仰慕。他的著作《论人的尊严》（1486年）概括了文艺复兴时期的一个重要的推动力，即人类是包括动物在内的自然界低等状态和天使翱翔其间的高等精神状态的连接纽带。比科认为，人类拥有自由意志，能够使其所想成为现实。尽管和低等状态的事物相连，但是人类能够上升到更高的精神王国并最终和上帝相连。因此每个人的命运都是自身选择的结果。

在《论人的尊严》中，比科借上帝之口对亚当说：“我赋予你自由判断的能力，与此同时，你不受任何约束，也不受任何限制。”上帝还直接告诉亚当，他自身就是“制造者”，“既能向下进入野兽所在的低等自然”，“又能从精神的理性中向上，进入神圣的更高自然”。这是人文主义者的重要哲学信条，但是常常被误解为通过否定上帝或暗含对上帝的否定来强调个人。尽管比科和一般的人文主义者一样，把人类行为的责任归于人自身，而非上帝，但是比科仍然相信人类的心灵——有理解和想象的能力——能够追摹神圣并超凡入圣。随后的个人天才观念，在西方文化史上从未有如文艺复兴时期那般的兴盛，它正是神圣真理的世俗显现。

建　筑

文艺复兴时期的建筑反映了一种对于古罗马

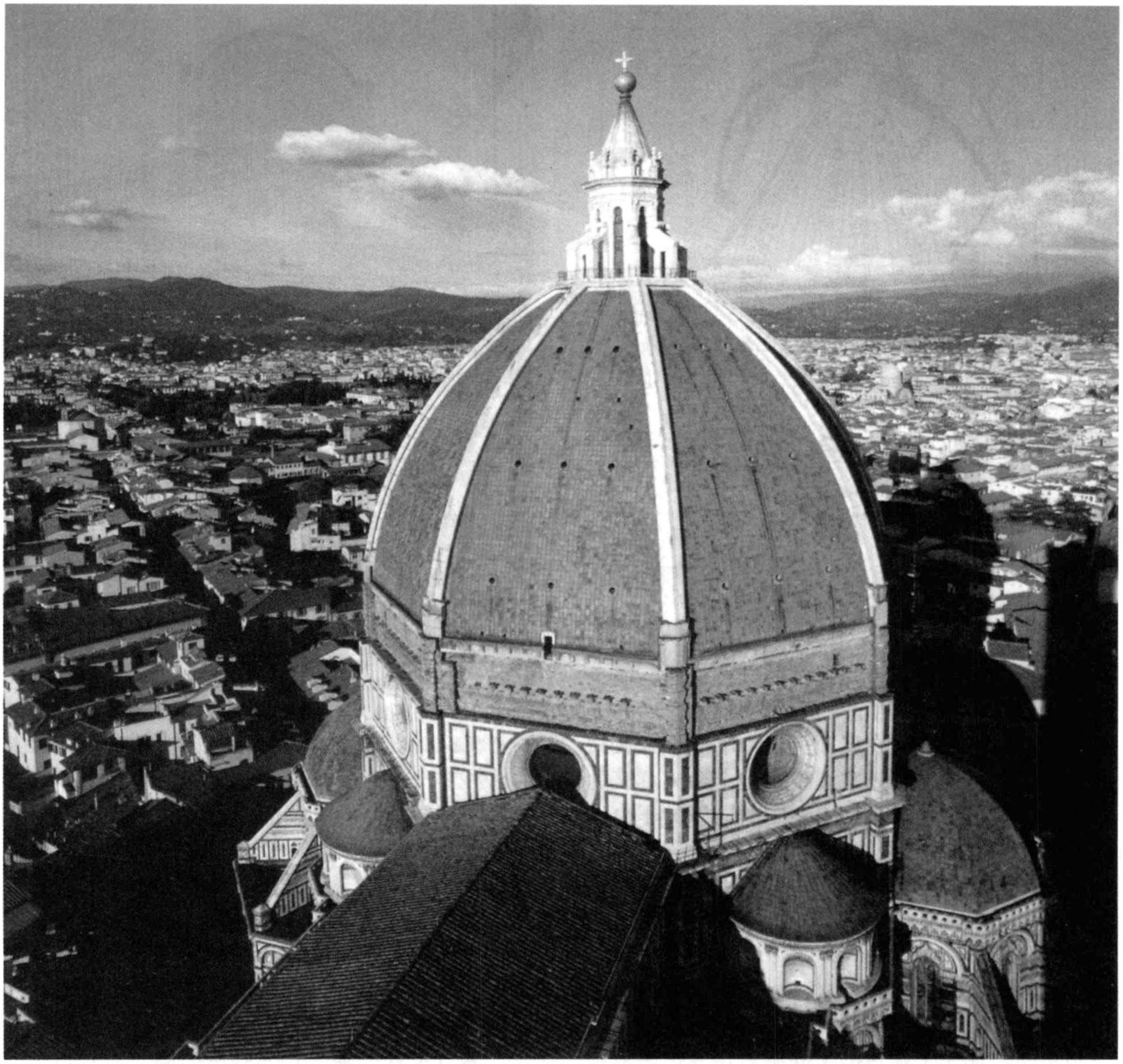


图13.4　菲利波·布鲁内莱斯基，佛罗伦萨大教堂穹顶，公元1420—1436年。天窗灯笼式屋顶完成于1471年。布鲁内莱斯基没有使用临时性脚手架，就成功地建造了这个巨大的双层尖顶穹顶。它是佛罗伦萨的主要标志。

建筑模式之趣味的复兴，因为这种模式具有数学性的比例关系和建筑逻辑。

菲利波·布鲁内莱斯基　文艺复兴早期最伟大的建筑家是菲利波·布鲁内莱斯基（Filippo Brunelleschi，1377—1446年），其杰作是佛罗伦萨大教堂的穹顶（图13.4）。穹顶有138.5英尺宽，367英尺高，是自公元125年帕特农神庙（见第五章）建成以来的最大的穹顶。尽管受到古典建筑的影响，但是，佛罗伦萨大教堂的八边形穹顶和古罗马帕特农神庙的半球形穹顶并不相同。由于使用了曾经完善地运用于建造哥特式大教堂尖顶的基本原理，布鲁内莱斯基建造了一个不若半球形穹顶那般突出的穹顶。因为他的前辈阿诺尔福·迪坎比奥（Arnolfo di Cambio）设计的穹顶基座极其宽阔，布鲁内莱斯基就用了三个半穹顶置于八边形穹顶的侧面，用来支撑它。

布鲁内莱斯基在穹顶底部用了石头，上部则用了砖块。底部较重的材质形成了一个自我支撑体系，这一构思可以在帕特农神庙中看到。布鲁内莱斯基的创新之处在于建造了一个有内壳和外壳的双层穹顶——穹顶套穹顶的结构比帕特农神庙的实心混凝土穹顶要轻得多。在外面可以看

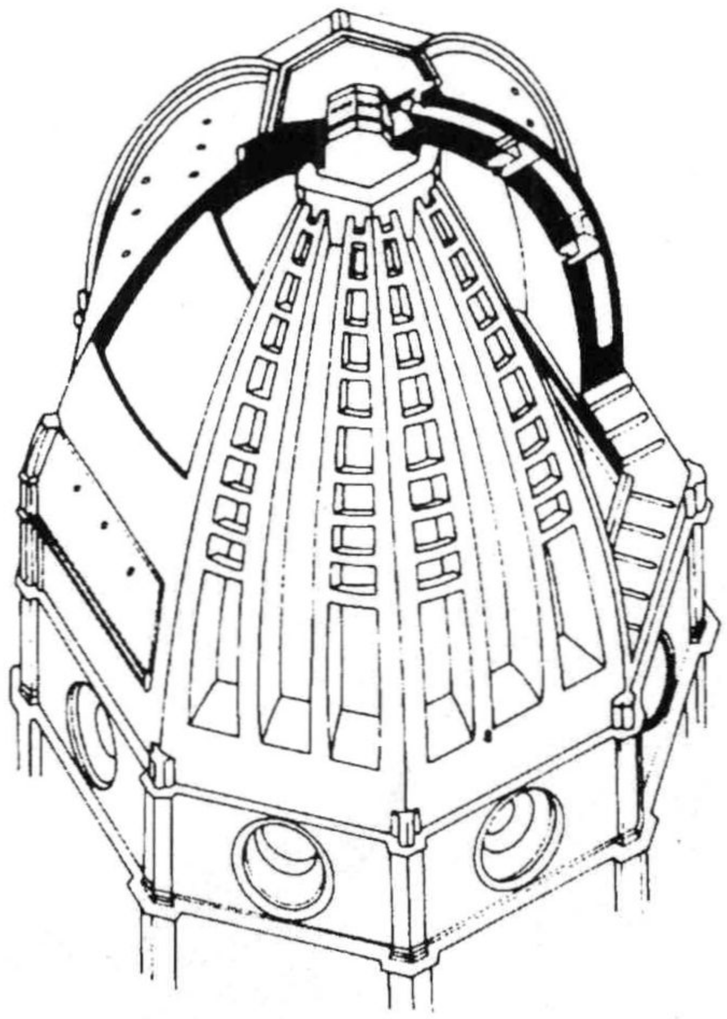


图13.5　布鲁内莱斯基的佛罗伦萨大教堂穹顶素描图，显示了双层结构。

到，这个八边形穹顶有八根拱肋进行加固，而且每两个大拱肋之间又加了三根小拱肋（图13.5）。最后，布鲁内莱斯基在屋顶上设计了一个开放式的结构，一种天窗灯笼式屋顶。这个金属灯笼的重量使得整个结构非常稳定，它的向下的压力让汇聚在顶端的圆拱不至于分崩离析。

莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂　当时另一位伟大的建筑家是莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂（Leon Battista Alberti，1404—1472年），他也是一位作家。他在论文《论绘画》（*De picture*）中首次详细表述了线性透视原理。《论绘画》写于1434到1435年间。他关于建筑的十卷本著作《论建筑》（*De re aedificatoria*），受到公元前1世纪末期罗马作家维特鲁威（Vitruvius）的启发而写成，此书大约完成于1450年。维特鲁威本人在古代建筑方面也有一本百科全书式的十卷本著作。

阿尔贝蒂致力于营造建筑中的美，这种美来自于运用数学原理决定建筑的比例问题，从而使各个部分和谐一致。一个极佳的例子就是位于曼图亚的圣安德烈亚教堂（图13.6），这座教堂是阿尔贝蒂于1470年设计，在他死后才完成的。由于受到原址旧建筑的制约，阿尔贝蒂必须使他的教堂设计理想和先前已有的环境相契合。他的解决方案是文艺复兴理论的一个范例。他把古代庙宇三角形的山墙和古罗马式凯旋门的标志拱顶结合起来——一个大的主要拱顶，两侧有两个小拱

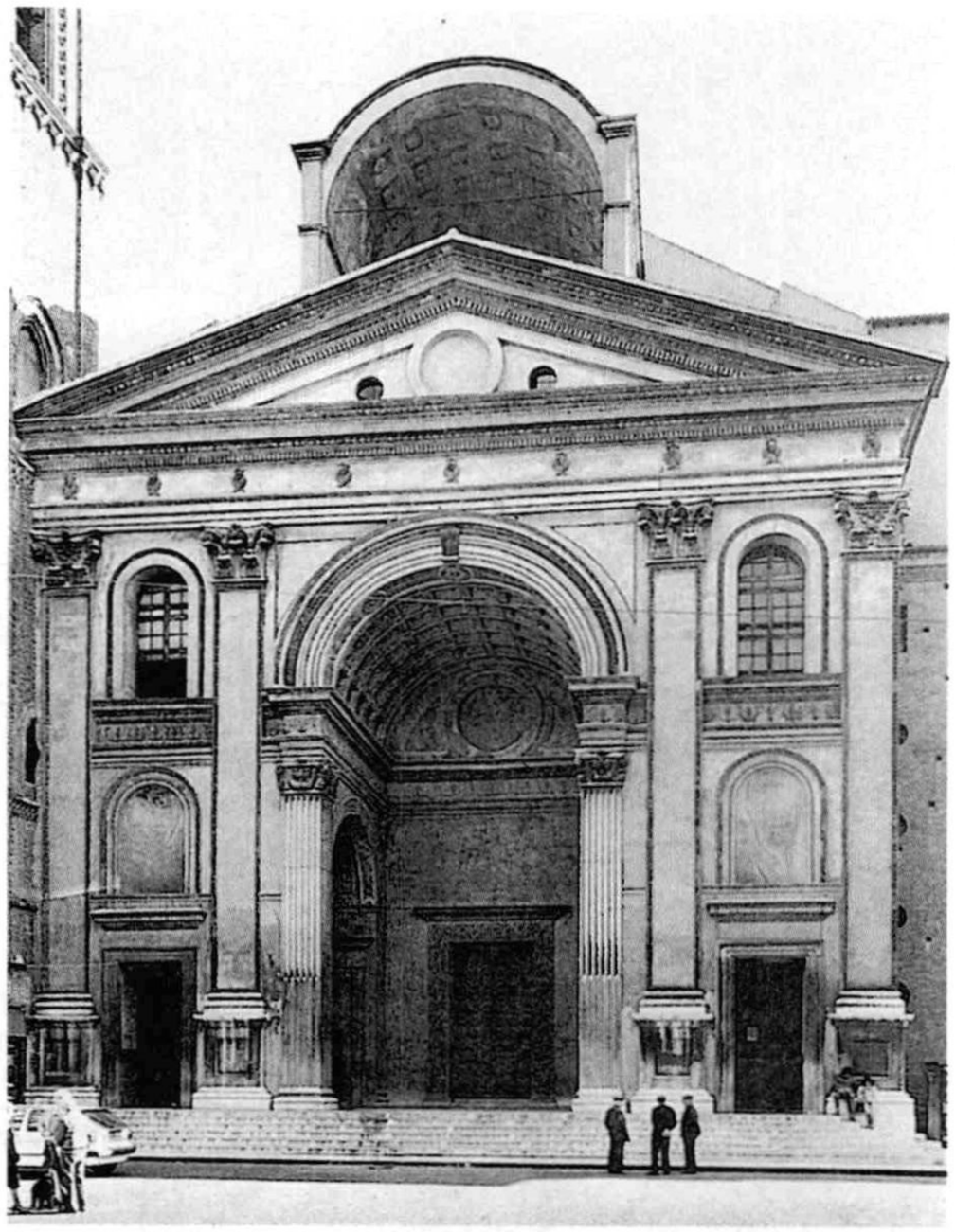


图13.6　莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂，位于曼图亚的圣安德烈亚教堂，正面，1470年设计。正面的设计把古代庙宇的形式和古代凯旋门结合起来，展示了早期文艺复兴崇尚古典的理想。

顶。正面的高度等于宽度，这就在水平和垂直方向上取得了平衡。四个科林斯式的巨大壁柱和成对的小壁柱在视觉上使正面的楼层连为一体。在教堂中殿里有着同样尺寸的大小壁柱，使得内外呼应，形成了一个和谐的整体。

米开罗佐·迪·巴尔托洛梅奥　在15世纪的佛罗伦萨，富有的家族雇用建筑师建造堡垒式的宫殿风行一时，这是他们权力的象征。梅迪奇－里卡迪宫（Palazzo Medici-Riccardi，图13.7），由米开罗佐·迪·巴尔托洛梅奥（Michelozzo di Bartolommeo，1396—1472年）设计，1445年开始动工，大约完成于1452年。虽然是为柯西莫·德·梅迪奇建造的，但是里卡迪家族在17世纪得到了这个宫殿。梅迪奇－里卡迪宫坐落在佛罗伦萨最宽阔的维尔·那加街的一角，这是一座壮丽的府邸，宏大威严。它宣布了它的主人——这个城市最有权势的人处于城市文化和政治生活的中心，无论在实际意义上还是象征意义上都是如此。

米开罗佐设计了一座庄严的三层楼的石头建筑，这栋石头建筑最底部是一圈粗糙的石头（就像

图13.7　米开罗佐·迪·巴尔托洛梅奥，佛罗伦萨，梅迪奇－里卡迪宫的外观，动工于1445年，大约完成于1452年。一楼的窗户出自米开朗基罗之手，约建于1517年。它是典型的早期文艺复兴宫殿，这个巨大的城市府邸是为柯西莫·德·梅迪奇建造的，其正面由均匀间隔的窗户清楚地分成三层。

用于建造防御工事那样的石头），从下到上，石头变得越来越光滑。米开罗佐进一步使各楼层高度依次递减，从而在视觉上有了层次感，但每层楼高仍然超过二十英尺。楼房的分层一目了然，是古典样式的分层，具有典型的文艺复兴风格。

文艺复兴时期对于秩序的追求还体现在窗户之间平均的间隔上。这种形式的窗户——两个拱状空间上面又横跨一个拱顶——在中世纪时已经很普遍了。宫殿顶部有一个厚重而突出的屋檐，既实用又不失美观。这个屋檐在视觉上起到了框架和完善建筑结构的作用，同时也使雨不淋到墙面。在二楼的四个墙角，有象征梅迪奇家族的带有七个球的盾形纹章。如今其地面层的窗户原本是一些拱门，通向街道，形成了一个凉廊，也就是一个有遮挡的走廊。（16世纪，米开朗基罗把拱门填了起来并加了窗户。）一楼是梅迪奇家族事务办公室和仓库，家族的生活区在二楼。

梅迪奇－里卡迪宫的房间环绕着一个柱廊

图13.8　洛伦佐·吉贝尔蒂，《基督降生，天使向牧羊人报喜》，1403—1424年，镀金青铜，52.1×45.1厘米，佛罗伦萨大教堂洗礼堂，北门浮雕板。当约瑟睡着时，天使向他宣告耶稣诞生。画面中的牛和驴子来自于圣经里的文字（《以赛亚书》1：3）：“牛认识主人，驴认识主人的槽。”

式的院子排布，这是一种典型的佛罗伦萨样式。这个宫殿很明显为了防卫，同时也为了不被外人打搅而获得生活的私密性和安静。宫殿朴素的外观反映出柯西莫在公众场合是个谨慎甚至保守的人。而宫殿内部，尤其是二楼，即“高贵的楼层”或称“*piano nobile*”（宫殿里大而“高贵的”家庭生活房间）则布置得富丽堂皇。

雕　塑

通过鼓励艺术家之间进行竞争获取公共事务和宗教事务方面艺术品的委托制作权，文艺复兴时期的文化促进了社会对个人天才的关注。1401年，佛罗伦萨的人文历史学者莱昂纳多·布鲁尼（Leonardo Bruni）主持了一次竞赛，以决定谁来制作佛罗伦萨大教堂八边形洗礼堂的门，这个用于进行洗礼的小建筑物不与主教堂相连。竞赛要求七位雕塑家提交描绘以撒被献祭场面的作品。

洛伦佐·吉贝尔蒂　竞赛的获胜者是年轻的雕塑家洛伦佐·吉贝尔蒂（Lorenzo Ghiberti，1378—1455），他对胜利的反应代表了文艺复兴时期艺术家们对自己的艺术才能和成就的高度自豪感，

图13.9　洛伦佐·吉贝尔蒂，《创造亚当和夏娃》，1425—1452年，镀金青铜，79.4×79.4厘米，《天堂之门》浮雕板，佛罗伦萨大教堂洗礼堂东门，收藏于佛罗伦萨大教堂歌剧博物馆。因为浮雕如此精美，米开朗基罗称之为“天堂之门”。

图13.10　多那太罗，《希律王的宴会》，约1423—1427年，镀金青铜，59.7×59.7厘米，席耶纳大教堂洗礼堂的洗礼池正面浮雕。多那太罗的激烈的戏剧感和吉贝尔蒂流畅的魅力形成了对比。

“所有行家把胜利的棕榈叶都给了我……给予我的荣誉是众望所归的、没有异议的。在大家看来，那时我超越了所有人。”

洗礼堂大门的主题换成了一系列圣经《新约》里的故事，二十八幅镀金青铜浮雕，每一幅讲述一个故事，花费了吉贝尔蒂二十多年的时间才完成。吉贝尔蒂原先学过绘画，他很注重追求空间错觉和视觉和谐。像古罗马纪念罗马皇帝奥古斯都从高卢和西班牙凯旋的纪念碑和平祭坛上的浮雕（见第五章）一样，吉贝尔蒂的《基督降生，天使向牧羊人报喜》（*Nativity with the Annunciation to the Shepherds*）（图13.8）中的人物被置于一个空旷的背景中，看起来好像是空气的感觉而不是一堵平面的墙——换句话说，在人物的背后有空间感。这里，人物的尺寸是由他所处空间的位置决定的，前面的人物比后面的人物要大，而且以高浮雕来表现，这不同于中世纪艺术表现的习惯，即人物的大小取决于人物本身的重要程度。此外，当人物从远处出现时，其本身也逐渐变大，一个挨一个地排列，形成了一种从后向前运动的感觉。向牧羊人宣布耶稣诞生的天使，从空中向前飞来，是一个将透视法用于雕塑的成功范例。

当时，对于这些门，好评如潮。它们刚一完成，吉贝尔蒂又被委托制作洗礼堂东门的浮雕，这些描述圣经《旧约》故事的浮雕完成于1452年。米开朗基罗被这些浮雕深深震撼，他称之为“天堂之门”，这就成了这一杰作沿用至今的名字。“天堂之门”对着大教堂的正面，占据了洗礼堂最显著的位置。

这些浮雕嵌板数量虽少，但尺寸较大；画面被布置在正四边形的版面中，这次是全部都镀了金，而不像上次只限于突出的部分。每一块嵌板都表现有几种场景，第一块《上帝创世》（图13.9）描绘了《创世记》中的五个场面：在顶端，上帝造了天和地；在底部左边，亚当从泥土中被造出；中间的画面描绘了用亚当的肋骨造出夏娃的情景；往左边靠后，撒旦变作蛇引诱亚当和夏娃；往右边，亚当和夏娃被逐出伊甸园。这种同时展现接连发生的事情的手法叫做连续叙事。

多那太罗　吉贝尔蒂的兴趣在于运用正确的透视、恰当的比例对自然精确的再现。多那太罗（Donatello，1386—1466年）也持有类似的理念。他的镀金青铜浮雕《希律王的宴会》（*Feast of Herod*）（图13.10）制作于约1423—1427年间，为锡耶纳大教堂洗礼堂洗礼池正面而作，成功运用了空间透视法。尽管古罗马人在他们的壁画中就已经开始运用透视法了，但一般认为是菲利波·布鲁内莱斯基发展了文艺复兴的线性“透视”原理，而吉

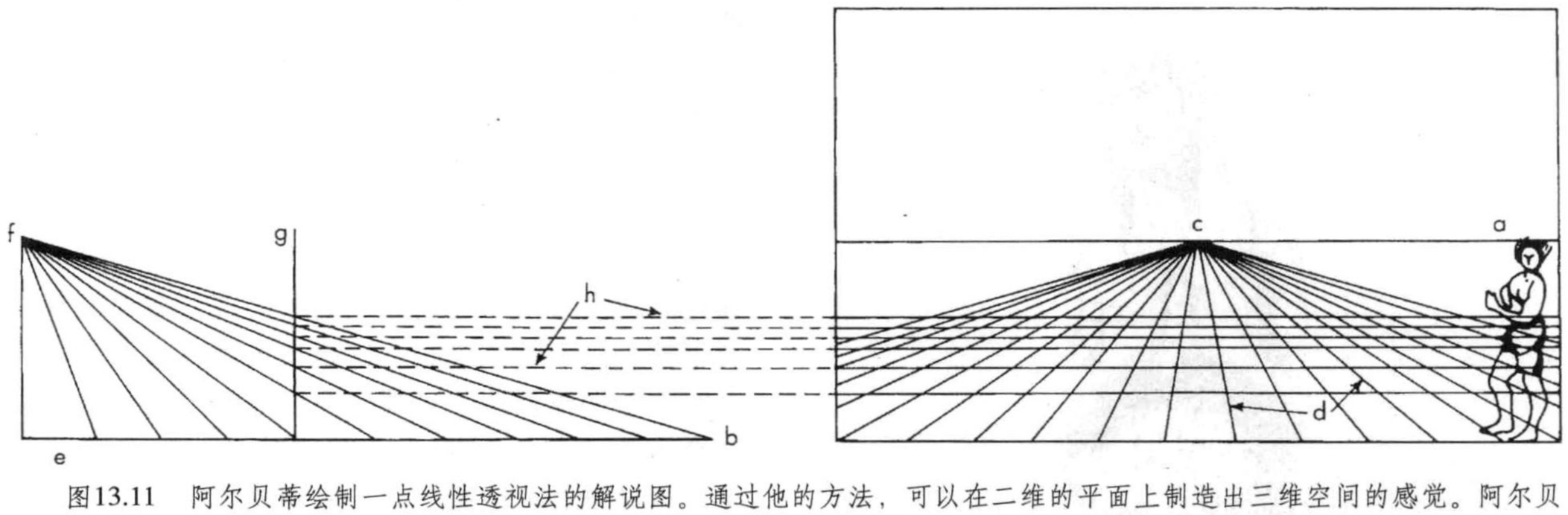


图13.11　阿尔贝蒂绘制一点线性透视法的解说图。通过他的方法，可以在二维的平面上制造出三维空间的感觉。阿尔贝蒂的方法用了画布上垂直线的一个没影点和两边其他的点，在那里斜线看起来汇合在了一起。（a人的高度，b基线，c没影点，d正交直线，e“小空间”，f远点，g垂直分割，h横截线。）

贝尔蒂在制作佛罗伦萨洗礼堂的大门的竞争中把他击败了。后来，建筑师莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂在他的《论绘画》（*De picture*）一书中，规范了线性透视原理。用最简单的术语来说，透视法就是使显象面（或画的表面）起到窗户的作用，透过它，展现给观者一个具体的场景。

阿尔贝蒂让他的观者画一个矩形，并在矩形的前景线上画一个人体（图13.11）来开始透视法的讲解。首先在人体的头顶画一条水平线，再量一下人体高度的三分之一是多少，并以这个尺寸为单位分割前景线。在水平线的中点或接近中点的位置标出一个没影点——所有直角线（所有和画面垂直的向后延伸的线）汇集为一点的地方，然后从前景线每一单位中拉伸出直角线与没影点相交。为了水平分割画面，阿尔贝蒂建议在画的旁边画一个“小空间”。画一条和前景线垂直的线，并从这条垂直线与直角线相交处分别画出水平线。可以用一条对角线来检验精确性。

线性透视在构图和制造空间感方面的效果是不容低估的。多那太罗《希律王的宴会》，其实际物理空间是很狭窄的，然而透视法制造了纵深空间的感觉。在前景活动的后面还有两个院子，每个院子里的人物都逐渐变小。用线性透视法塑造的门的样式，加强了向后的感觉。多那太罗的构图中强调数学原理，严格运用透视法，画面的戏剧化和情感性内容也与这些原理相互平衡。《希律王的宴会》实际上有一种戏剧力量，这在意大利的雕塑中前所未有。画面从中间分开，这样就有了两个并列的焦点，这是一种非同寻常的手法。施洗者约翰的头被放在一个盘子里呈给左边的希律王，右边的莎乐美在跳着媚舞。这一画

图13.12　多那太罗，《大卫》，约1425—1430年代，青铜，高1.58米，收藏于佛罗伦萨的巴杰罗国家博物馆。早期文艺复兴时期对古典的兴趣和对裸体精细的刻画都体现在了多那太罗这件作品中。

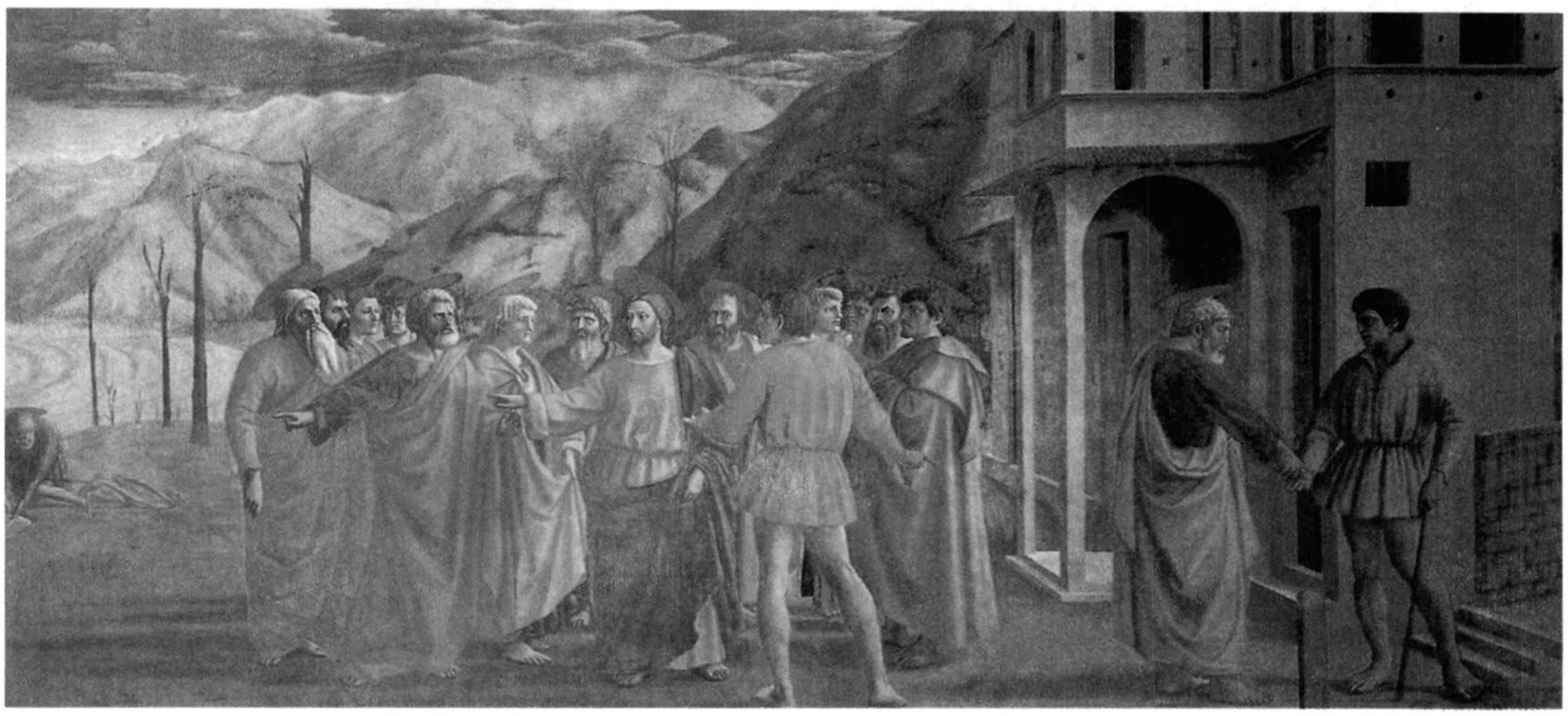
图13.13　多那太罗，《抹大拉的玛利亚》，1453—1455年，彩色上釉木雕，高1.88米。收藏于佛罗伦萨大教堂歌剧博物馆。不仅是美，丑也能够用来创作震撼人心的艺术作品，就像这位忏悔的罪人的形象一样。

面的分割增加了戏剧效果和作品的张力。

多那太罗还尝试另一个完全不同的题材，即牧童大卫用弹弓发射石头杀死巨人歌利亚，这一主题在文艺复兴早期很流行（图13.12）。在多那太罗的《大卫》（约1425—1430年代）中，石头还在大卫的弹弓里，而歌利亚的头已经被大卫踩在脚下。通过同时表现搏斗之前和之后的大卫，多那太罗展现了整个故事的浓缩版。这是自古罗马时期以后第一座大型裸体雕塑，多那太罗把他的主人公塑造成一个青春少年，只有头上戴着帽子，脚上穿着靴子。据《圣经》记载，大卫因为嫌盔甲太笨拙不利战斗，所以脱掉了它们。把大卫塑造成裸体就将他和古典时期的裸体英雄们联系起来了。此外，大卫用了古典的“对立式”站姿，这种姿势使全身的重量放在一条腿上，从而提高臀部和另一边的肩膀，就把整个脊骨塑成了S形曲线。

1453年到1455年间，多那太罗雕刻了彩色木雕《抹大拉的玛利亚》（*Mary Magdalene*）（图13.13），有六英尺多高。传统抹大拉的玛利亚的特征是耶稣身边忏悔的妓女形象，她曾给耶稣的脚涂油，参加耶稣葬礼，守护他的墓，并发现了耶稣的复活。多那太罗表现的是经过多年沙漠生活之后的抹大拉的玛利亚，她弃绝肉体的存活，期盼着灵魂的永恒。她在祈祷，身形憔悴，手

图13.14　马萨乔，《收税钱》，完成于1428年，壁画，2.3×6.0米，收藏于佛罗伦萨卡米列圣母堂的布尔卡契礼拜堂。取材于《马太福音》（17：24—17：27）的叙事画，由完美平衡的三部分组成，画面的光线看起来好像是来自礼拜堂的窗户。透视在耶稣头部后方汇聚一点，因此直接把观者的视线导向了耶稣。



臂和腿都萎缩了。多那太罗有意塑造一个心力憔悴，甚至让人望而生厌的人物形象。正是这种触目惊心的美的缺失，使抹大拉的玛利亚的形象有力而令人难忘。

绘　画

马萨乔　在所有文艺复兴早期的艺术家中，英年早逝的马萨乔（Masaccio，1401—1429年）把自然的动力在绘画中表现到了极致。在1436年意大利版的《论绘画》中，阿尔贝蒂将马萨乔和布鲁内莱斯基、多那太罗、吉贝尔蒂相提并论，认为他是当时最主要的艺术家之一。

在位于佛罗伦萨的卡米列圣母堂布尔卡契礼拜堂的壁画中，马萨乔杰出的创造力表现得淋漓尽致。这些作品完成于1428年，在其中的一幅《收税钱》（*The Tribute Money*）（图13.14），马萨乔描绘了圣经中的一幕，耶稣命令他的门徒“凯撒的物当归凯撒，神的物当归神”。耶稣在画面的中心，为了应对刚到的罗马收税官，他告诉门徒彼得在鱼嘴里找钱。左边，彼得脱掉了他的斗篷，从鱼嘴里取出钱；右边，他把钱给了收税官，这是一个连续叙事的例子。

马萨乔的人物安排和谐，主要的一群人置于中间偏左的地方，和最右边看得更显眼的人群相互平衡。通过一栋建筑物的一点透视，对整个空间加以精心布置，没影点在耶稣头部的后面。整个场景的纵深用“空间透视法”进一步加强，这是一种相关的光学现象，大气能够调节远处景物的清晰度和色彩。

画面上的人物似乎是身处一个三维空间。收税官身穿短束腰上衣，背对观者站立，平衡、松弛、自然。后来，瓦萨里写道“马萨乔是让他的人物自己站着”的时候，他是在称道这种自然主义的体态。收税官所处的位置与我们和整个画面的关系一样；现实中的观看者和画中的人物都一起看着耶稣。所有面孔都个性鲜明，但并不理想化，反映了马萨乔的模特属于佛罗伦萨农民阶层的真实的人。马萨乔用光和影的强烈对比制造了一种三维空间感，几近雕塑式的、在空间中富于动态的人物形象。人物从右到左逐渐从明到暗，这是在摹仿物理现实，因为布尔卡契礼拜堂的窗户是在壁画的右边。

在佛罗伦萨的圣玛利亚·诺维拉教堂中，有马萨乔的一幅壁画《三位一体》（*Trinity with the Virgin，St.John the Evangelist，and Donors*）（图13.15），约作于1427—1428年，该壁画集文艺复兴时期艺术特点之大成。在画面中，从所描绘的两个真人大小的伦齐家族成员身上，可以看出文艺复

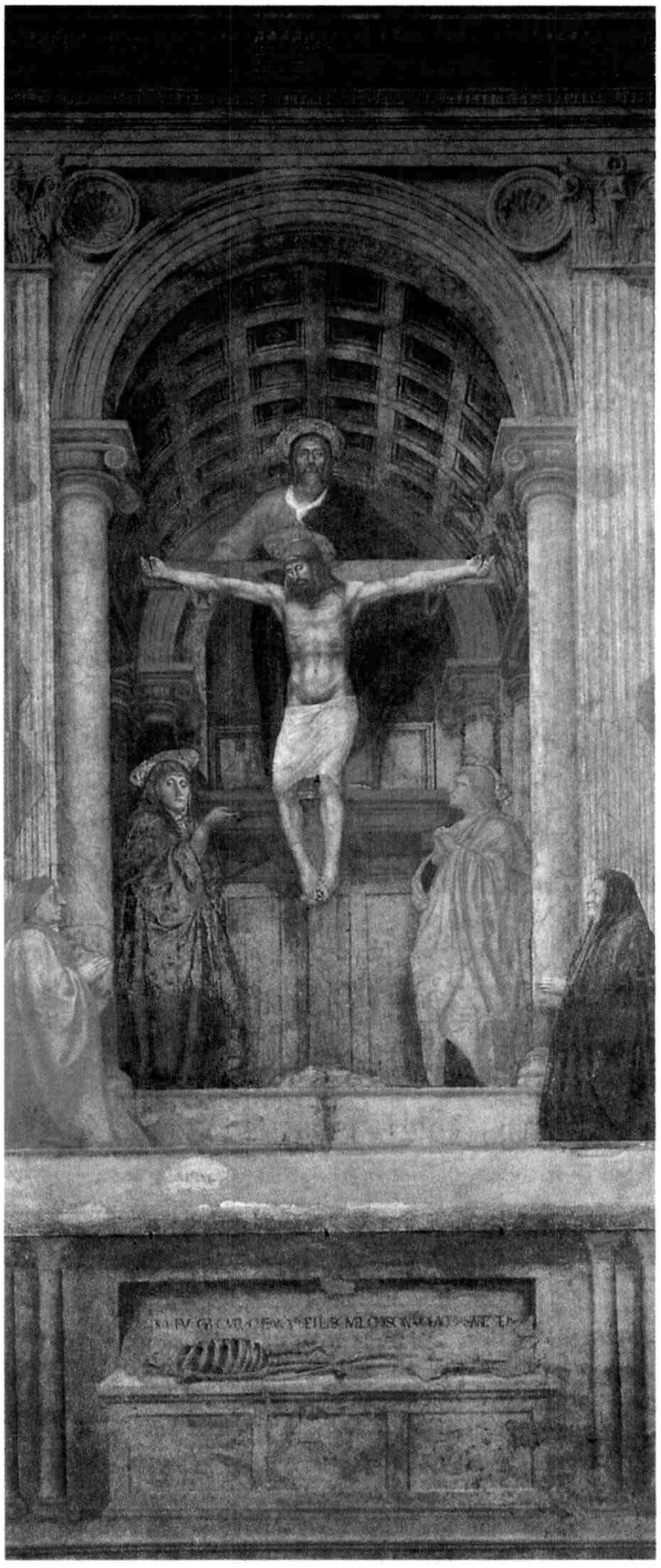


图13.15　马萨乔，《三位一体》，可能作于1427或1428年，壁画，6.5×3.2米，收藏于佛罗伦萨的圣玛利亚·诺维拉教堂。建筑物作为背景表明了早期文艺复兴时期对于古典和空间感的兴趣；用自然主义手法表现和真人一样大小的捐献人，显示着对个人的新关注。

图13.16　皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡，《巴蒂斯塔·斯福尔扎》，作于1472—1473年，木板油画，47×33厘米，收藏于佛罗伦萨乌菲兹美术馆。侧面肖像在文艺复兴早期很受欢迎，后来开始流行三分之二侧面的肖像画。

图13.17　皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡，《福德里柯·德·蒙特费特罗》，作于1472—1473年，木板油画，47×33厘米，收藏于佛罗伦萨乌菲兹美术馆。在这一对肖像中，夫妇二人的相貌都以毫不掩饰的写实主义方式记录下来。一次格斗中发生的事故导致了公爵古怪的侧面。

兴时期人们对创作栩栩如生的肖像的兴趣，而这幅壁画也是这个家族委托给马萨乔绘制的。和中世纪绘画中那些匿名的、处于画面边缘的捐献人的形象不同，这幅画里的捐献人身处画面的显著位置。马萨乔线性透视的运用非常成功，小礼拜堂看起来像退到墙里一样，没影点就在十字架的下面，离地板五英尺高，大体接近一个成年观者的平视高度。玛利亚和约翰福音书作者圣约翰为了人类在向耶稣祈祷，因为他们位于空间深处，所以身体画的要比伦齐家族成员小些。唯一违反自然逻辑的人物形象是上帝，因为他的脚挨着后面的墙，而他的手却扶着前面的十字架。桶形格子拱顶反映了文艺复兴时期对于古典的兴趣，爱奥尼亚式和科林斯式柱头和装饰都是古罗马样式的。

皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡　皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡（Piero della Francesca，约1406/1412—1492年）也对肖像画有浓厚兴趣，这同时也反映了文艺复兴时期对个人的关注。他的两幅人物肖像，《巴蒂斯塔·斯福尔扎公爵夫人》（Battista Sforza）和《福德里柯·德·蒙特费特罗公爵》（Federico da Montefeltro）（图13.16和13.17），表现了这对夫妇静静地抬着头的神情，二人远高于身后的风景。他们的样子高贵、严肃、华丽。侧面人物肖像在文艺复兴早期特别流行，这种形式的肖像能体现被画者最清晰的面部特征。

皮耶罗1472年开始创作这两幅肖像，那一年公爵夫人去世，这意味着她的肖像是根据她死后制作的面模而作的。她那拔掉头发并剃过的前额，繁复的发型以及闪烁着光彩的珠宝，都体现出当时的时尚。公爵是乌尔比诺的统治者，当时这个城市已经开始和佛罗伦萨竞争文化中心的地位。公爵是一位绅士、学者、藏书家和勇士，他的府上有人文主义者、哲学家、诗人和艺术家。因为公爵在一次剑术比赛中失去了右眼，鼻梁也受了伤，所以皮耶罗为公爵选择了画左侧面的肖像。尽管如此，皮耶罗还是以毫不掩饰的写实主义方式据实表现了公爵的相貌。我们可以想见公爵夫人和公爵就是这样的相貌，因为皮耶罗忠实

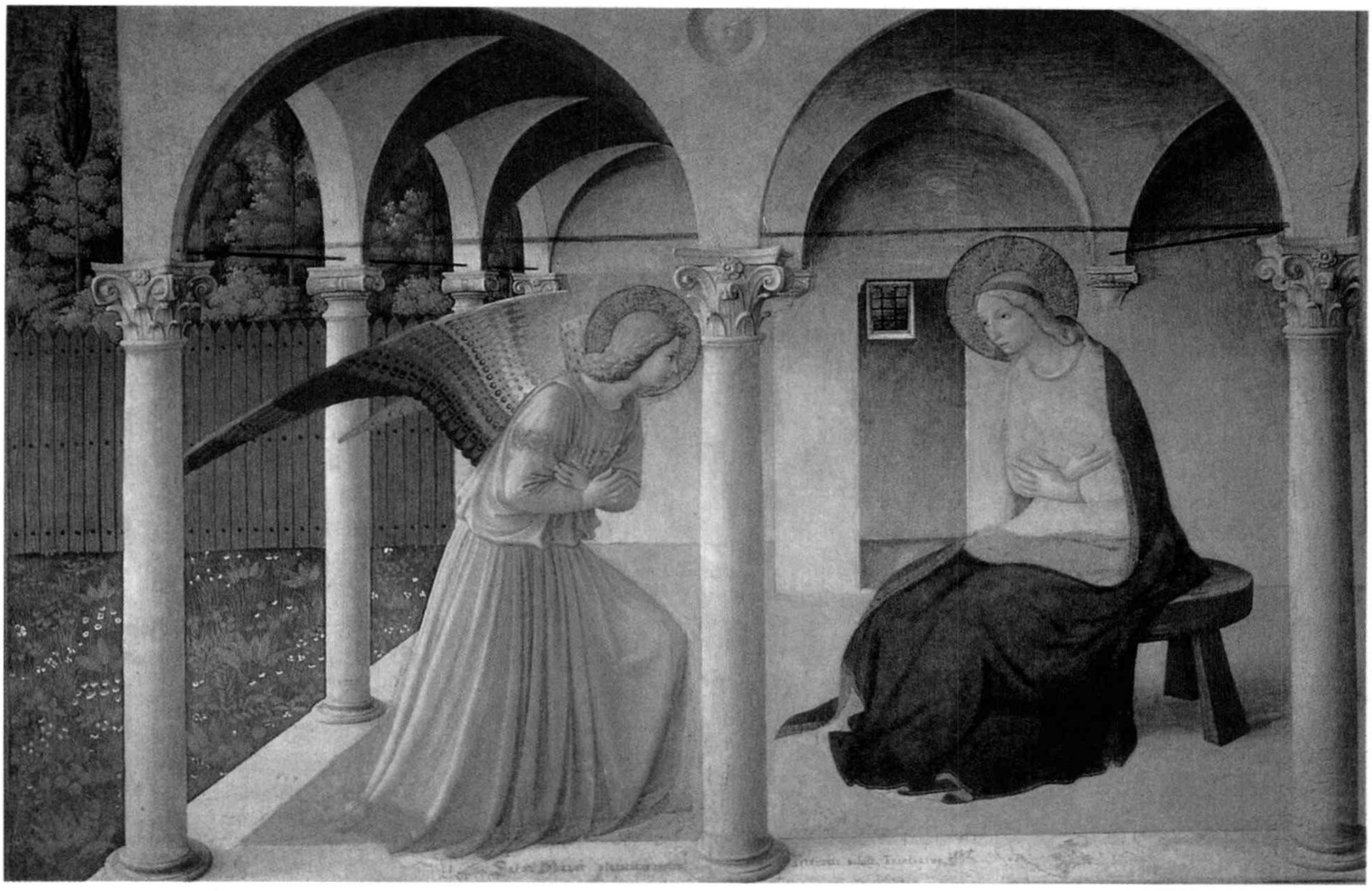


图13.18　弗拉·安吉利科，《天使报喜》，作于1438—1445年，壁画，2.29×3.18米，收藏于佛罗伦萨的圣马可修道院。安吉利科修士巧妙地把天使报喜的情景画在圣马可修道院真实的建筑里，就好像在那里发生的一样。

记录了他们面部轮廓的每一处起伏。

弗拉·安吉利科　弗拉·安吉利科（Fra Angelico，约1400—1455年）是15世纪上半叶佛罗伦萨最受欢迎的画家，多明我会的修士同伴们称其为“天使般的兄弟”。他的《天使报喜》（*Annunciation*）（图13.18）在1438年至1445年绘于佛罗伦萨圣马可修道院，这是一个浩大工程的一部分，在助手的协助下，安吉利科修士在修道院的一个回廊的墙上、牧师会礼堂、楼上的回廊，甚至在修士们住的房间里，都画了壁画。很难再有其它作品能比这幅画更能表现圣母玛利亚和天使加百列的温柔和优雅了。他们交叉的手臂既是表示尊敬的手势，又暗指耶稣的十字架，预示了他的受难。左边花园里的植物是对真实场景的准确再现，但是安吉利科修士按照中世纪时的传统，让植物在地面上均匀分布，每一株都清晰可辨。画面上的建筑物则遵照文艺复兴早期的透视法展现，但安吉利科修士所画的人物并没有按照人和建筑物之间正确的比例来表现。这个场景的背景是圣马可修道院里的真实建筑，那时建筑师米开罗佐刚刚完成改造工程，这样天使报喜就发生在当时真实存在的一栋建筑物里了。对于修道院里的修士来说，看到天使加百列在他们自己的修道院里对玛利亚说话，就加强了这一事件的直接性和可信性。

山德罗·波提切利　山德罗·波提切利（Sandro Botticelli，1445—1510年）在当菲利波·利比修士的助手时，接受了艺术训练。菲利波·利比修士是和安吉利科修士一道工作的画家。

他的作品《春》（*Primavera*）（图13.19），大约画于1482年，是取材于拉丁作家贺拉斯和卢克莱修作品中春的复杂寓言。作品体现了佛罗伦萨学园的新柏拉图主义者对古典文学和异教神话渐渐浓厚的兴趣。波提切利自己是这个圈子里的一员，洛伦佐·德·梅迪奇也是。《春》是受洛伦佐的堂兄，洛伦佐·迪·皮耶弗朗西斯科·德·梅迪奇的委托，为他卧室旁的一个房间所画。

波提切利无意于表现空间的深度，他后面所画的橘林与其说是真实的风景不如说是舞台幕布。不过，波提切利首先是线条的大师，他的作品侧重于外在表现形式。他的人物既不是立体的也不是三维的，但是刻画清晰，好像随着舞蹈或行进的音乐节奏在浮动。画面从右向左运动，好

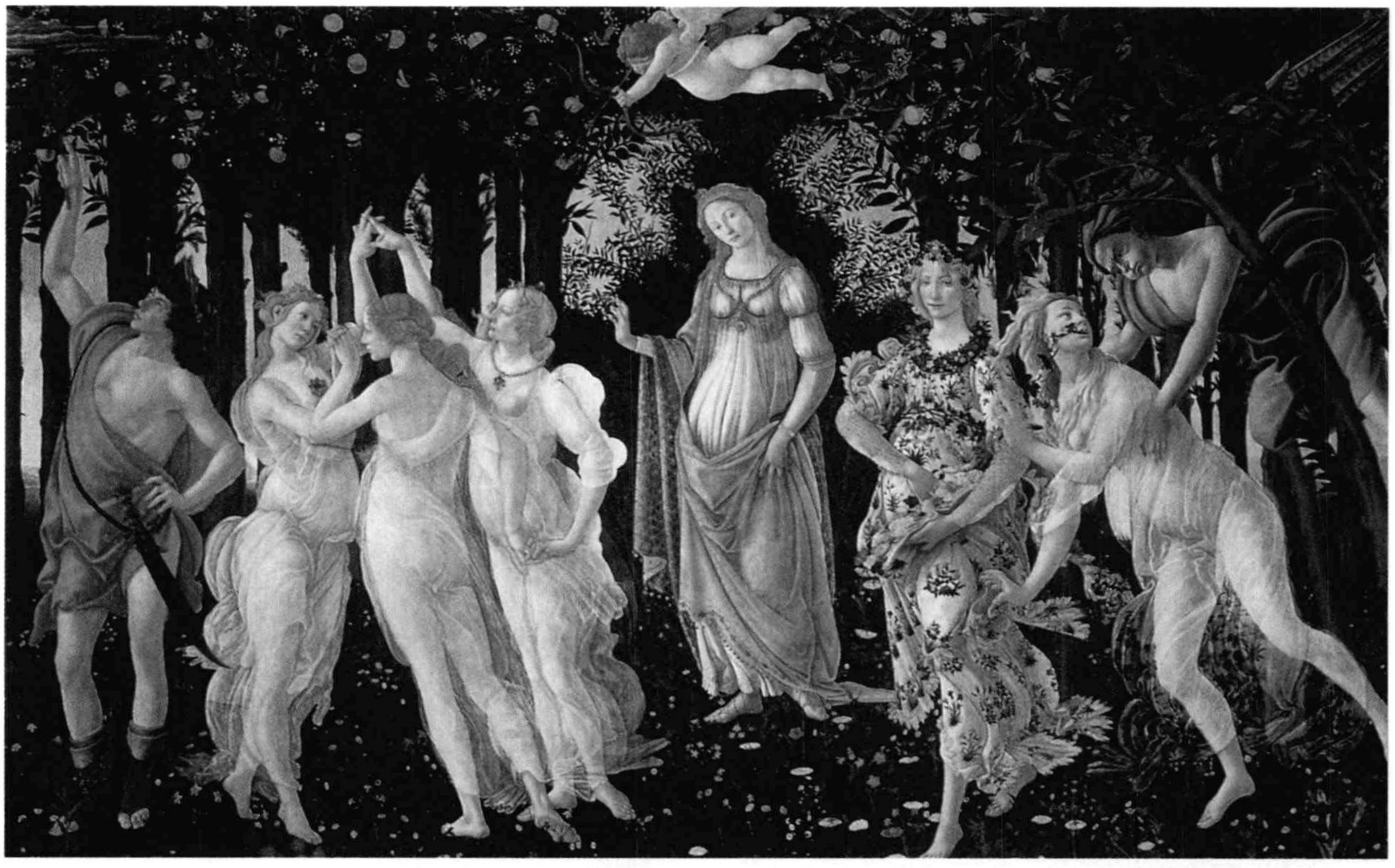


图13.19　山德罗·波提切利，《春》，约作于1482年，木板蛋彩画，2.03×3.15米，收藏于佛罗伦萨乌菲兹美术馆。新柏拉图主义的理论用视觉化的形式表现于这个寓言，即描绘花神节的方式表达了出来，花神节是古罗马庆祝春天的节日。这幅画是为当时佛罗伦萨的统治者洛伦佐·德·梅迪奇的堂兄所作。

像是最右边鼓着腮帮子的西风之神吹动的结果。紧挨着西风之神的是春神克劳丽思，嘴里噙着一枝藤叶。她的旁边是花神弗劳拉，在她所到之处播撒着花瓣。中间站着的是爱神维纳斯，怀孕的形象象征着春天孕育着的果实。到了她这里，运动的画面几乎要停顿下来，但是她的手势朝着美惠三女神，而她的上方，丘比特的箭也指着这个方向。美惠三女神是宙斯的女儿，是美和魅力的人格化身。她们环绕着、旋转着，但是她们的身体扭转的方向似乎都朝着最左边的信使墨丘利，他手握蛇杖（墨丘利所持的带有两条互相缠绕的蛇的带翼权杖），好像中止了整个进程。

波提切利的《维纳斯的诞生》（*Birth of Venus*）（图13.20），约作于1484—1486年，也是为洛伦佐·迪·皮耶弗朗西斯科·德·梅迪奇所作，同样描绘了古代异教神话的题材。他把维纳斯比作尘世中耶稣的母亲圣母玛利亚，认为二人都是爱的源泉，使得这一异教题材也为基督教所接受。按照新柏拉图主义的阐释，维纳斯的诞生等同于人类灵魂的诞生，还未被物质世界玷污。根据新柏拉图主义的理论，灵魂既可以自由选择通往罪恶和堕落的路，也可以运用理性选择尝试重新获得精神上的完美，这显示在上帝造物的美和可感知的上帝之爱中。爱美就是摒弃感官物质世界，去爱抽象世界和精神本质。

1494年，多明我会修士吉罗拉莫·萨伏那洛拉，曾经在安吉利科修士作过画的圣马可修道院修行，他控制了佛罗伦萨。萨伏那洛拉宣称佛罗伦萨将遭致毁灭的惩罚，说佛罗伦萨的艺术家——像波提切利这样的画家——“把圣母画得像个淫妇”。佛罗伦萨的主要广场——西纳里亚广场上架起了篝火，那些名利场上的象征物——衣物、假发、假胡子、化妆品和镜子——与书籍、棋盘和绘画被一起烧掉了。

文艺复兴早期的音乐

1436年3月15日，是庆祝佛罗伦萨大教堂落成的日子，布鲁内莱斯基完成了教堂恢宏的穹顶。在罗马教皇尤金四世率领下，由七位枢机主教、三十六位主教、以及不计其数的教会官员、民众领袖、艺术家、学者和音乐家组成的队伍蜿蜒穿过城市街道，进入大教堂。教皇的唱诗班中有一

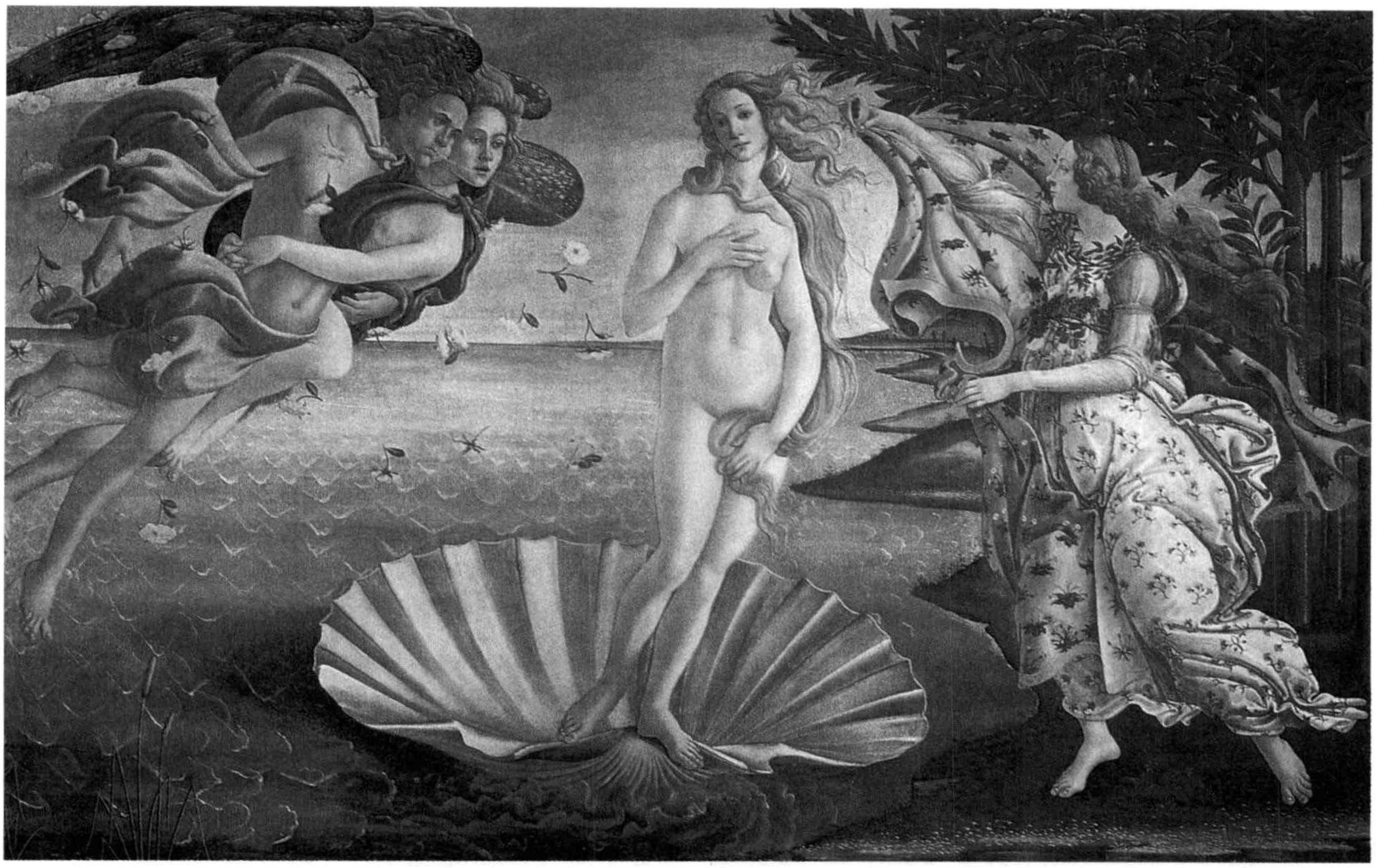


图13.20　波提切利，《维纳斯的诞生》，约作于1484—1486年，布面蛋彩画，2.01×2.79米，收藏于佛罗伦萨乌菲兹美术馆。波提切利对裸体艺术的重要复兴立足于古典原型的基础上。

位文艺复兴时期最杰出的音乐人物——作曲家纪尧姆·迪费，唱诗班所演唱的经文歌《多摩主教堂》就是他特地为这个盛大的日子而创作的。一位当事人后来回忆，“和谐的合唱充溢了整个教堂，各种乐器协调一致，听起来仿佛是从空中传来的天堂里天使演奏的交响乐和歌唱的声音。这声音在我们耳畔低吟，有着难以置信的甜美，犹如天籁。”

纪尧姆·迪费　在所有作曲家中，纪尧姆·迪费（1400—1474年）确立了文艺复兴早期的音乐语言。迪费出生于法国北部，起初在勃艮第法国宫廷作音乐教师，后来在意大利作宫廷作曲家，在博洛尼亚、佛罗伦萨和罗马工作过，时间长短不一。作为一位音乐界名人，他经常受人之邀为隆重的场合作曲，比如这首《多摩主教堂》。

英国人提出了用三度音程创作和谐乐曲的方法（而不是中世纪时期的四度、五度或八度音程），而迪费把这种三度音用于复调音乐和拟声风格。迪费是位日益受到欢迎的“模拟弥撒曲”作曲家，“模拟弥撒曲”就是把当时的流行歌曲融入礼拜弥撒曲中。把熟悉的世俗曲调用在日常礼拜中的作法很受集会的人们欢迎。不过，模拟弥撒曲的作曲家要小心翼翼地把流行曲调变得舒缓些，以免受到教会的指责。

迪费还创作了当时各种流行样式的音乐：礼拜用的弥撒曲、拉丁赞美诗、多声部作品、仪式用的音乐、为娱乐他的赞助人和朋友而作的法国和意大利歌曲等等。迪费创作的每一种样式的音乐，曲调和节奏都比早期作曲家的风格鲜明。

经文歌　迪费创作了很多“经文歌”：以宗教作品中的经文为歌词而谱写的单乐章多声部合唱曲，通常没有乐器伴奏。迪费的经文歌《救主之母》，大约创作于1430年，把中世纪的多声部（也就是几个互相独立的声部同时歌唱）和文艺复兴时期新的音乐形式相融合，结果就形成了复调，而不仅仅是多声。音乐风格更为抒情，少了些许圣歌色彩，更加富于美感。早期的作曲家一般以最低音的方式来处理单声圣歌的旋律或者主旋律，而迪费则把主旋律用最高音来表现，听起来效果更好。他还避免了中世纪乐曲中的节奏失真。迪费作品《救主之母》中的三声部：低音、中音、高音——保持各自的独立节奏（也是中世纪后期的音乐特点）一直到歌曲的第三和最后一部分，迪费将它们混合在一起，以和音的方式来

突出经文歌的结束语，请求圣母玛利亚怜悯罪人，以优雅的和谐安排的和声，比那些传统中世纪的经文歌更能抚慰听者。在最后部分，迪费多加了一个声音，用两个不同的部分来表现女高音。这样，他就发展了四个音部的结构：女高音、女低音、男高音、男低音，这一形式就成了文艺复兴后期声乐的标准。

音画　迪费对歌词的强调是“音画”的一种早期样式，也就是通过伴奏音乐来强调歌词的含义。一位16世纪的音乐理论家向作曲家这样建议：“当歌词表达哭泣、痛苦、心碎、叹息、泪水或其他类似情绪的时候，要让旋律充满悲伤。”作曲家可以用降调（从高到低）或低音来表达痛苦；反之，用升调（从低到高）或高音来表达喜悦和希望。这种日趋加强的语言戏剧感，类似于文艺复兴时期的艺术家们在选择他们所描绘的故事时，对故事的戏剧感的关注（比如多那太罗的《抹大拉的玛利亚》［见图13.13］），促使了文艺复兴时期的音乐家用音乐表达更为丰富的情感，进一步深化歌词的内涵，不管是宗教还是世俗音乐。尽管古希腊的音乐很少保存下来，但是像费奇诺这样的人文主义者能够理解亚里士多德把音乐看作艺术的最高形式，因为希腊音乐是用作诗歌的背景，所以它的节奏摹仿诗歌的节奏，这样，节奏和情感之间的紧密联系就有了其古典根基。

和中世纪时期一样，迪费这样的音乐家是受雇于教堂、市镇和宫廷的，但是，不同之处在于，中世纪时期音乐主要为教会服务，而文艺复兴时期的音乐则日益世俗化了。音乐家们尽管也依赖教会作为其主要的庇护者、最可靠的音乐赞助人，但是，他们也接受富有的城市公民和像梅迪奇这样的贵族家族的作曲委托。受贵族委托所作的世俗音乐通常是为一些正式场合伴奏用的，

链接　数学比例：布鲁内莱斯基和迪费

数学在文艺复兴时期的艺术中有着举足轻重的作用。建筑师在数学比率和比例指导下设计建筑物；画家在线性透视中运用数学比例作画；作曲家创作的音乐反映了音符之间间歇的数学比率；诗人按照数学比例来安排诗歌结构。

有两个最为显著的例子体现了这背后的关系：一个是菲利波·布鲁内莱斯基所建造的佛罗伦萨大教堂的穹顶；另一个是纪尧姆·迪费为它的建成所创作的四声部赞美诗《多摩主教堂》。这首歌俗名叫《玫瑰花》（*Nuper Rosarum Flores*），“flores”指的是佛罗伦萨。迪费赞美诗中的数学比率在节奏中比在曲调中的体现更为明显。两个低音以一种严格的进行曲节奏缓缓前行，比率是6：4：2：3。开始的6：4可以简约成3：2，这样就形成了一个对称的比率3：2：2：3。在这一作品的四部分中都出现了这些节拍数：6、4、4和6。此外，迪费的赞美诗一共168小节，按比例分成了四个和谐的部分，每一部分分别有56、56、28和28小节。最后两部分的小节数正好是前两部分小节数的一半，形成一种数学上的和谐和令人愉悦的理性结构。

布鲁内莱斯基所造穹顶的比例是6：4：2：3，和迪费的赞美诗一模一样。这也是内层穹顶尺寸和外层之间的比例。赞美诗和穹顶都是双层结构。迪费的赞美诗用了两个低音，分别唱五个音符的低音曲调；布鲁内莱斯基的穹顶是内外的双层结构。

彼得拉克十四行诗的基本结构也运用了数学的和谐比例。彼得拉克十四行诗由十四行诗歌组成，一般分成两部分：一节八行诗和一节六行诗，这就产生了一个比例8：6，可以约成4：3。而且，八行诗和六行诗各自又分成两个均等的部分：4＋4和3＋3，进而八行诗和六行诗中各自产生了一对更为简洁的平衡对称比例1：1。

在这些以及其他许多文艺复兴时期的建筑和音乐作品中，尤其是在运用透视法的绘画、讲究比例的雕塑和诗歌中，数学是这些作品本质里和谐的灵魂。这种对几何对称和数学比例的关注，表明文艺复兴更多地继承了希腊黄金时代的文化遗产。

比如加冕礼、婚礼、游行甚至政治事件。不过很快，世俗音乐也有了进入圣歌领域的途径，例如迪费，就把法国流行歌曲“恋爱中的男子”引入弥撒曲中。之后，别的作曲家也开始纷纷效仿，创造了一种全新的音乐样式，叫“歌曲弥撒”。

文艺复兴时期，音乐修养是受过教育的人的一个标志，相当多的上流社会的人既能演奏乐器又会唱歌。甚至，许多没有受过教育的人都是有成就的音乐家。事实上，没有受过教育的大众的音乐——他们唱的歌和跳的舞——都受到当时世俗音乐的深刻影响。音乐是夜晚娱乐不可或缺的一个部分。尽管通常由专业乐队来提供这种娱乐服务，但是越来越多参加晚会的普通人也可以胜任这一角色。舞蹈也成为公众聚会的主要活动，很多那时的器乐是为舞蹈伴奏的。到文艺复兴早期，乐器已经演变成像今天我们所看到的样子。鲁特琴（主要在14—18世纪使用的梨形拨弦乐器）既可以独奏，也可以给歌手伴奏。当时出现了各种大小的弦乐器，带黄铜吹口的管乐器，单簧管、双簧管都有，用来在节日里和教堂里伴奏。乐器一般分为高音乐器和低音乐器，这种分类也表明这些乐器适用于哪类用途。在这之前，乐器总是依照声乐分类来演奏。在文艺复兴时期，人们开始为某种专门的乐器创作音乐，而不再考虑人的音域限度。

活字印刷术促进了文艺复兴时期音乐的发展和普及。第一本以活字形式印刷的乐谱《百歌集》，由奥塔维亚诺·彼得鲁奇（Ottaviano de’ Petrucci）于1501年在威尼斯出版。半个世纪以后，音乐出版物大量印刷，学者和业余爱好者都能拥有乐谱了。随着印刷术的发展，乐谱越来越普及，文艺复兴时期的作曲家对彼此的作品也越来越熟悉，他们开始互相影响。业余爱好者也能买到同样的乐谱以供学习，很快，歌曲尤其是舞蹈广泛流行开来，就像我们今天把一首歌列入“十大金曲”排行榜一样。

文　学

彼得拉克　彼得拉克是意大利文艺复兴第一位伟大的作家，意大利文艺复兴人文主义第一位重要代表人物。他既是学者，也是多产的作家，其作品既体现了希腊古典哲学，又反映了文艺复兴时期的新思想。弗朗切斯科·彼得拉克（Francesco Petrarca）出生于阿雷佐，八岁时到阿维尼翁，罗马教廷于1309年迁到那里。他曾在博洛尼亚和蒙彼利埃学习法律，1326年回到阿维尼翁。彼得拉克曾经这样评价自己：“我是个四海为家的朝圣者”，因为他还广泛游历过法国和意大利，四处寻访古典手稿。

与其佛罗伦萨的先行者但丁·阿利吉耶里不同，但丁的《神曲》（见第十二章）是中世纪末期文化感受力的总结，而彼得拉克自身正处于一个新的文学和艺术时代的开始，他更注重人本身的成就。彼得拉克并不否认精神和宗教信仰的重要性，他歌颂人类的成就是上帝造物时所赋予的荣光，但是他也赞扬人类自身所取得的成绩。

彼得拉克的作品在两种互相纠缠的强烈冲动中取得平衡：一种是类似早期中世纪思想家圣奥古斯丁那样的宗教和道德冲动；一种是人文主义者致力于系统学习古代作家，对卓越艺术的渴望冲动。

虽然彼得拉克不喜欢中世纪时期的拉丁语文学，但他还是深受早期拉丁语文学典雅和优美的风格影响。他认为古罗马作家维吉尔、贺拉斯、奥维德、赛内卡和西塞罗所达到的雄辩的高度，到了中世纪，就堕落成野蛮和粗俗了。彼得拉克力图重振古典文学而非仅仅使当时的意大利文明吸收古典文学的素养。他认为古典文化是应该效仿的模式和理想，他反对用其他文明的成就来加以衡量。对于彼得拉克来说，古代文化不仅仅是科学信息、哲学知识或修辞规则的源头，它同时也是丰富人类经验的精神和理性资源。彼得拉克将首先帮助意大利，然后帮助欧洲，重整其高贵的古典的过去。尽管彼得拉克并未发明人文主义，但他赋予了人文主义以生命，并且不倦地鼓吹人文主义。

1326年，回到阿维尼翁不久，彼得拉克就和一位女子坠入情网，我们不知道这位女子的身份，后来他在《歌集》（*Canzoniere*）中称这位女子为劳拉。这本集子有366首诗——“十四行诗”、“歌谣”、“六节诗”、小曲和“短歌”——花费了他四十多年的时间来写作和修改。其中许多都是情诗，诗集以风格典雅和形式完美著称。关于劳拉的诗歌是最优美也是最脍炙人口的。

彼得拉克十四行诗　表达倾诉者对一位女子的爱恋和他体验爱情这种复杂多变的情感时的喜悦和痛苦，这一主题经彼得拉克十四行诗得以推广，后来成为文艺复兴时期抒情诗的主流。劳拉的美丽和举止牵动着诗人（倾诉者）在希望和绝望、快乐和痛苦、喜悦和悲伤之间来回摇摆。从这一系列诗歌可以看出，劳拉始终遥不可及。像

文艺复兴时期许多绘画描绘的一样，劳拉既是真实的人物，又是理想中的形象。这是一个矛盾体，表达了诗人（倾诉者）对她的矛盾情感。彼得拉克的十四行诗深受欢迎，引来大批效仿者，他们纷纷借用他所描写的情境、心理描写、比喻，尤其是十四行诗歌的形式。彼得拉克十四行诗也激发了整个欧洲的诗人创作他们自己的一系列十四行诗。英语诗歌中最著名的例子是菲利普·锡德尼的《阿斯菲尔和斯特拉》（*Astrophel and Stella*，1591年）、埃德蒙·斯宾塞的《爱情小诗》（*Amoretti*，1595年），和莎士比亚的154首十四行诗。彼得拉克的十四行诗结构确立了诗人们常用的两种形式中的一种。

彼得拉克式的（有时也叫做意大利式的）十四行诗由两部分组成：一节八行诗和一节六行诗。八行诗一般提出问题或说明情况，而六行诗提出解决问题的办法；或者八行诗描述一个场景，六行诗总结陈词或进一步加以深化。彼得拉克十四行诗的押韵模式加强了结构的逻辑性。八行诗和六行诗押不同的韵：八行诗的韵脚是abba abba（或abab abab），六节诗的韵脚是cde cde（或cde ced；cde dce；或cd cd cd）。

下面这首十四行诗是欧洲文艺复兴时期最流行的一首，描写了恋人在一系列悖论中的矛盾心情：

我无法获得平静，一切战争已结束，
我害怕 我希望 我焦灼 我冷得像冰；
我在风之上翱翔，我根本无法站起，
我一会儿一无所有一会儿拥有全世界。
把我抓住锁住囚禁在牢房
不束缚我，我又无处可逃；
无法自在地活也无法自在地死，
而死给了我一个机会。
我无目以观，我无口以言，
我渴望毁灭，又祈求健康，
我移情别恋又痛恨自己，
我满足于悲伤在痛苦中开怀，
死和生都无法使我快乐，
我的快乐来自这样的一种冲突。

文艺复兴高峰期

由于教皇的财富和权力，文艺复兴高峰时期的文化中心从佛罗伦萨转移到了罗马。尤其是教皇尤利乌斯二世（1503—1513年）为艺术提供了慷慨大方的赞助，他是布拉曼特、拉斐尔和米开朗基罗的赞助人。教皇利奥十世（1513—1521年）也资助过米开朗基罗（也是他把马丁·路德逐出了教会）。罗马这个城市现在成了意大利两大民族传统——古典传统和基督教传统的交汇点。

在意大利，文艺复兴高峰期大约始于1485或1490年，延续了仅约一代的时间，然而文艺复兴高峰期虽然短暂，意义却极其重大，因为这一时期对后世艺术之影响极为深远。尽管文艺复兴高峰期何时结束没有明确定论，但可以说这一时期在拉斐尔去世的1520年就接近尾声了，因为这位画家的作品是文艺复兴时期风格的集大成者。换言之，当1527年，神圣罗马帝国皇帝（德意志）查理五世的军队掠夺和焚烧罗马后，就可以说文艺复兴时期已经结束了。许多艺术家逃离这个城市，进而把意大利的思想传播到整个西欧。

文艺复兴高峰期继承了早期对于人文主义、古典主义和个人主义的关注，艺术家和作家进一步完善了早期先驱者的一些思想，并且形成了他们自己的思想。

绘　画

莱昂纳多·达·芬奇　莱昂纳多·达·芬奇（1452—1519年）出生于距佛罗伦萨西边约二十英里处的芬奇。他是佛罗伦萨律师兼公证人皮耶罗男爵的私生子，母亲是个农妇，名叫卡特丽娜。莱昂纳多后来来到父亲所在的佛罗伦萨，1469年进入韦罗基奥的作坊学艺，韦罗基奥的学生还有山德罗·波提切利。乔治·瓦萨里认为莱昂纳多具有“作为人的优美”，把他描写为“神灵所赐”，“和他聊天如此愉悦，他赢得了所有人的心”。但是，瓦萨里还记录道，莱昂纳多的脾气很不稳定，经常放弃正在进行的项目，他总是在研究着什么，永无休止。

1481或1482年，伟大的洛伦佐派莱昂纳多出使米兰，负责把一架装饰华美的竖琴送给米兰公爵鲁多维科·斯福尔扎，以示和平。之后莱昂纳多就选择留在了米兰。在佛罗伦萨的时候，他已经是个有名的画家和雕塑家了，但是他告诉米兰公爵，他主要是一个军事和海军武器的设计者，其次才是个建筑师、画家、排水系统工程师和雕塑家。简而言之，他就是我们现在所说的“文艺复兴式的巨人”或“多才多艺的人”，不仅涉足极其广泛的领域，而且在每个领域都有杰出的天分。

图13.21　莱昂纳多·达·芬奇，《岩间圣母》，开始创作于1483年，木板油画，后改为布面油画，2.0×1.2米，收藏于巴黎卢浮宫博物馆。纽约斯卡尔/艺术资源。莱昂纳多，艺术家和科学家，用钟乳石、石笋和清晰可辨的植物创作了一个岩洞，对于宗教人物来说，这是个不同寻常的环境。

莱昂纳多着迷于自然的方方面面，这在其作品《岩间圣母》（图13.21）中有着充分的体现。他到米兰后不久，于1483年开始创作这幅作品。圣母玛利亚第一次被描绘出现在岩洞中。那些地质概貌——岩石、山峦和满是钟乳石和石笋的岩洞——得自于他长期对于风和水作用于周围环境的观察。飓风和暴雨、漩涡和水流，尤其吸引他。《岩间圣母》展现了莱昂纳多专注于透视、光、色彩在视觉上的相互作用。莱昂纳多使对自然光线的描绘和空间透视达到了一个新的高度。

莱昂纳多发明了一种摹仿所画对象的技巧，叫做“明暗对照法”（chiaroscuro）。意大利语中，chiaro意为“清晰的”或“明亮的”，而oscuro意为“模糊的”或“黑暗的”。明暗对照法是指莱昂纳多描绘空间中亮的区域和暗的区域的技法。莱昂纳多还发明了一种绘画技巧叫“渲染层次法”（sfumato），指有意地把人物轮廓用模糊的、几乎烟雾弥漫的氛围表现出来。莱昂纳多的人物与其说是从岩洞的幽暗中凸现出来，还不如说是他们浸润在里面，被暗色环绕着，甚至保护着，仿佛岩洞是大地的子宫，而居住在这里的玛利亚又正是母亲女神。在《岩间圣母》中，还是幼儿的耶稣赐福给他的表兄约翰——同样幼小的施洗者约翰，他代表了全体基督徒。从画面上来看耶稣被圣母的斗篷保护着，用来喻指他在圣母玛利亚的护佑下。画面中的人物形成了一个三角形或金字塔形，是文艺复兴时期使用最多的画面构图模式。

莱昂纳多在米兰创作的最伟大的作品是《最后的晚餐》（图13.22），画于1495到1499年。《最后的晚餐》有序的构图清楚地传达了作品的涵义。耶稣的背面正对着后面墙上三扇窗户中最大的那一扇，因而突出了他。弯曲的山形墙，在耶稣的头顶就像个光环。他正处于墙饰的中间，所有的透视线都汇聚在一起，指向他头部后的没影点上，把观者的眼光都导向了他。十二位门徒两边各安排了六个，又以三个一组分成相同人数的四组。这一构图就形成了以耶稣为中心人物的左右对称的平衡结构，耶稣的手臂伸展成对角线状，这样他就在中间构成了一个正三角形。这五个小部分的安排很富于戏剧性——从两边开始运动，都指向中间静止的耶稣。

莱昂纳多选择了这个故事中最具内心冲突的一刻：耶稣刚刚宣布他的一个门徒将要出卖他，而门徒们则显出惊恐不解的神情回应。告密者犹大，就在耶稣的左边，和彼得、约翰坐在一起。他身体倾向一边，脸隐没在阴影中，右手紧紧抓着钱袋。我们从莱昂纳多为准备这幅画所作的素描中了解到，他打算画出每个门徒不同的表情来。莱昂纳多说，最困难的部分是画出“人的灵魂的意图”。这只能通过姿势、面部表情、周围的情形和人物来表现。对于莱昂纳多来说，最大的困难是如何刻画耶稣和犹大。瓦萨里这样讲述这幅画的故事：

> 修道院院长（圣玛利亚·德烈·格拉契修道院）急切地想看到莱昂纳多把画画完。他不明白为什么莱昂纳多在他的作品前有时会陷入沉思，一想就是半天……（莱昂纳多的情况）说明了一点，有时天才人物好像工作

图13.22　莱昂纳多·达·芬奇，《最后的晚餐》，作于1495—1498年，画于石膏上的蛋彩油画，4.6×8.8米，收藏于米兰圣玛利亚·德烈·格拉契修道院餐厅。壁画的糟糕现状，是因为莱昂纳多用实验性的手法来创作造成的。然而，现在仍然能欣赏到他凸显形式和内容的能力，运用了透视法同时形成了长方体的空间感，并且把观者的注意力都集中到耶稣身上。

> 最少的时候，正是他们创作最多的时候，因为他们的思想全部贯注于那些观念的形成之中——那些他们后来赋予形式的观念中。他告诉公爵（斯福尔扎，修道院也在他的庇护之下），还有两个头像没有完成：一个是耶稣的，好像他没指望在人间找到一个相像的模特了，而……另一个，是犹大……实在无计可施的时候，也许莱昂纳多可以用那个麻烦、无礼的修道院院长作模特。

莱昂纳多通过把犹大和彼得及约翰放在一组解决了这个问题。“我认为”，莱昂纳多在他的《笔记》中解释道：“在表现中，有必要把截然相反的部分放在一起，因为它们彼此之间形成了强烈的对比。如果两者相邻，对比就越发强烈，比如说像美与丑的并列。”

莱昂纳多被迫回到佛罗伦萨后，在1503年某个时期，他创作了《蒙娜丽莎》（图13.23）。这是丽莎·迪·安东尼奥·玛利亚·格拉尔第尼的画像，她是佛罗伦萨的一个官员佛朗切斯科·德尔·乔康达二十四岁的妻子——因此这幅画又被叫作《乔康达夫人》。蒙娜丽莎的样子放松而自然，莱昂纳多画了她的半身像，四分之三的侧面，并可见她的双手。这个姿势的背后，是山水风景，莱昂纳多奠定的一种典范背景。根据当时的风尚，她高高的前额暗示了蒙娜丽莎的高贵身份，这是剃掉了前额上发际的毛发和不显示眉毛的结果。人物高贵的心灵由背景中暴风雨的天气加以表现。这幅画所赢得的声誉在于所画人物的面部表情。莱昂纳多不仅关注所画人物的外表，也注重所表现对象的内在和对人物个性心理的细致把握。

罗马地位的重新确立

15世纪中期，教皇尼古拉五世和佛罗伦萨的人文主义者，尤其是和莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂关系密切，阿尔贝蒂对古代建筑做了全面的总结，著有《论建筑》一书。尼古拉五世开始重建罗马的古代教堂，并且启动把梵蒂冈重建成新的圣地的计划，阿尔贝蒂做他的主要顾问。尼古拉五世还开始组建大型古典图书馆，付费雇佣人文主义学者，请他们把古希腊文献翻译成拉丁语和意大利语。

新梵蒂冈　建立梵蒂冈图书馆是教皇西克斯图斯四世（1471—1484年在位）一心想做的几项伟业之一。普拉提那做了图书馆馆长，他确定了图书馆永久的地址、使用制度、以及有效稳定的管理措施，图书馆便成为了真正的“梵蒂冈”，或者“公共的”图书馆。梅洛佐·达·福尔利（Melozzo da Forli）为图书馆所作的壁画（图13.24）表现了庆祝普拉提那被任命为馆长时的情景。场景的下方有普拉提那写的拉丁语对句诗，大意是歌颂西克斯图斯四世重新恢复罗马城市建设的一系列壮举，诸

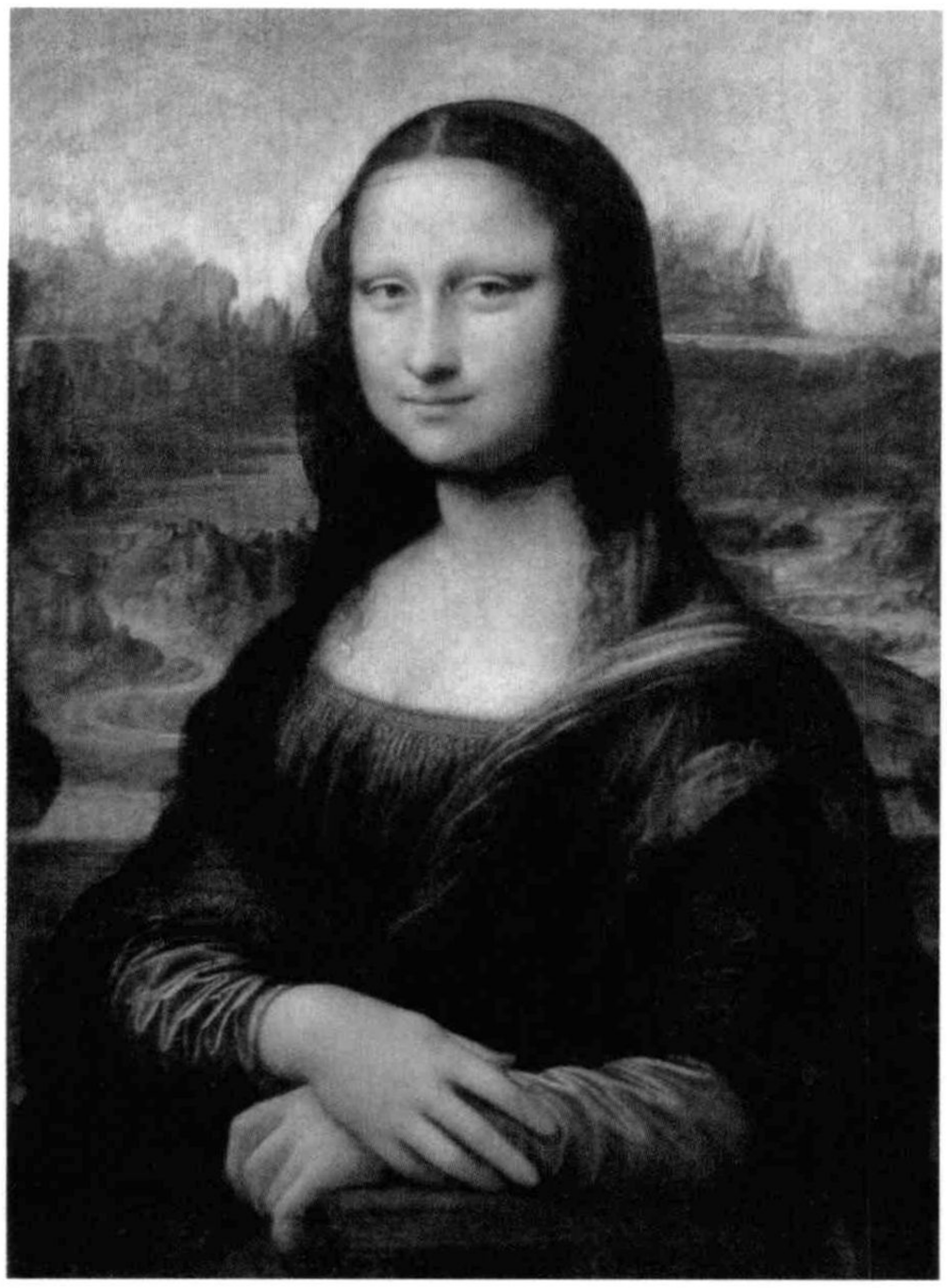


图13.23　莱昂纳多·达·芬奇，《蒙娜丽莎》，作于约1503年，木板油画，76.8×53.3厘米，收藏于巴黎卢浮宫博物馆。纽约国家博物馆联合会艺术资源。这可能是全世界最著名的肖像画了，蒙娜丽莎神秘的微笑至今仍然吸引着欣赏者。

图13.24　梅洛佐·达·福尔利，《教皇西克斯图斯四世任命普拉提那为梵蒂冈图书馆馆长》，作于1480—1481年，壁画，3.99×3.15米，收藏于罗马梵蒂冈美术馆。普拉提那跪在教皇面前，教皇的侄子站在其身后，在中间的是基里阿诺·德拉·罗维莱红衣主教，即后来的尤利乌斯二世。

如重修教堂、街道、城墙、桥梁和运水管道等，尤其赞美了西克斯图斯四世创建图书馆的举措。到1508年，梵蒂冈图书馆被认为是柏拉图学园的“影像”。雅典在罗马再生了。

考古发现使罗马再次成为古典学术和艺术的中心。1474年，西克斯图斯四世建了一个博物馆，里面存放了最新出土的伊特鲁里亚青铜雕像，雕像塑造的是哺育了孪生兄弟罗穆卢斯和瑞摩斯的母狼，这对孪生兄弟是神话中罗马的建国者（见第五章）。其他的考古发现接踵而至：例如描述少年拔脚刺的希腊青铜像——斯皮那瑞奥雕像；在原来牲畜集市一处废弃了的赫拉克勒斯神殿发现的赫拉克勒斯全身青铜像；还有两尊古代大理石河神雕像，是在君士坦丁时期的澡堂废墟中发现的。

为了实现教皇尼古拉五世建造全新梵蒂冈宫殿的计划，教皇西克斯图斯四世开始修建以他的名字命名的西斯廷大教堂，建成后还制定了装修计划。佩鲁吉诺、波提切利和其他艺术家一起，为教堂创作的壁画于1482年完成。西克斯图斯四世的侄子尤利乌斯二世（1503—1513年在位）继续进行叔叔的计划。梵蒂冈的山坡花园里放着古典雕塑：《望楼的阿波罗》（*Apollo Belvedere*），是在挖掘的过程中发现的，还有《拉奥孔》（*Laocoon*，见第四章），是在罗马澡堂废墟里挖出来的。作曲家被雇来谱新曲。若斯坎·德·普雷在1476年到1484年为西斯廷大教堂唱诗班服务，唱诗班由14名成员到26名成员组成。很快，更为柔和、细腻的贺拉斯式的颂歌取代了中世纪诗歌粗放的节奏。为了给礼拜仪式的盛况锦上添花，尤利乌斯二世组织了一个大型唱诗班——朱丽安唱诗班，专门在圣彼得教堂表演，时至今日这个唱诗班依然活跃。而最重要的是，拉斐尔和米开朗基罗应尤利乌斯二世的邀请，来到罗马工作了。

图13.25　拉斐尔，《圣母玛利亚的婚礼》，1504年，木板油画，1.70×1.18米，收藏于米兰基安卡洛·科斯塔/布雷拉画廊。拉斐尔精心布置的场景包括前景、中景和后景中的人物。透视线导向设计在中心的神庙（布拉曼特最喜欢的样式），前景举行婚礼的场面占了整个构图的一半。

图13.26　拉斐尔，《草地上的圣母》，1505年，木板油画，113×87厘米，收藏于维也纳艺术史博物馆。拉斐尔常被认为是文艺复兴高峰期画家的缩影，他以把人物安排成简洁的组合的能力著称。圣母玛利亚、耶稣和施洗者约翰形成了一个金字塔形，这是文艺复兴时期最常用的构图方法。

绘画和雕塑

拉斐尔　拉斐尔（1483—1520年）出生于乌尔比诺，当他1508年应邀去罗马时，还不到25岁，却已经是位声名远播的画家了。他在文化和美的氛围中长大，他跟随父亲乔瓦尼·桑迪学习绘画，他父亲是为乌尔比诺公爵服务的画家。在佩鲁贾，他随佩鲁吉诺学习。

拉斐尔最初的重要作品之一直接受惠于佩鲁吉诺的《基督把钥匙交给彼得》（*Christ Delivering the Keys*），这就是《圣母玛利亚的婚礼》（*Marriage of the Virgin*）（图13.25），作品的签名日期是1504年，正是他到佛罗伦萨的那一年。像佩鲁吉诺的作品一样，这幅画的构图也是三部分，前景是大一些的人物，中景的开阔地带有小一些的人物，最后的背景是一座神庙和更小的人物。在前景部分，玛利亚和约瑟在举行婚礼。根据传说，求婚者手中都拿有献给玛利亚的长杆，约瑟尽管比其他追求者年长，但唯有他手中的长杆开出花来，因此被选中做新郎。在约瑟身边是一个忿忿不平的求婚者，在膝盖上把长杆折为两半。面部表情刻画不明显，是拉斐尔从佩鲁吉诺那里继承的风格特征。但很快，在莱昂纳多和米开朗基罗的影响下，拉斐尔就摒弃了这一特征。拉斐尔画作中的每处细节都体现了细致的透视，这在穿越广场上的长方形上表现尤为突出。事实上，那用透视法表现的格子如此强有力，以致观者的视线都被牵引得离开了前面婚礼的场面，而望向后面的神庙去了，这样便形成了一个与画面前部相竞争的焦点，拉斐尔的透视法和莱昂纳多·达·芬奇的透视法形成对比，后者是运用透视把观者视线集中在场景中最重要的人物身上。（图13.22）

图13.27　拉斐尔，《雅典学园》，作于1501—1511年，壁画，5.79×8.24米，罗马梵蒂冈的梵蒂冈签字厅。收藏于意大利罗马梵蒂冈博物馆。拉斐尔为尤利乌斯二世在梵蒂冈的几间屋子里画了壁画，尤利乌斯二世是一位伟大的艺术赞助者。阿波罗和密涅瓦分别在柏拉图和亚里士多德的两侧，表示二人被古代哲学家和科学家们所环绕，拉斐尔把其中一些人物的样貌画成自己同时期人的样子。

拉斐尔因为他的“圣母圣婴像”而闻名于世。他的《草地上的圣母》（*Madonna of the Meadows*）（图13.26），画于1505年，体现了他的典型风格：淡雅、甜蜜、肃穆。圣母是母性的，沉思的，预想到了耶稣的受难，幼年圣约翰手中的十字架象征了这一点。圣约翰身着驼毛衣饰，正是他成年以后将要穿着的。在描绘类似题材的早期文艺复兴作品中，圣母玛利亚被抬高到女王的地位，而拉斐尔的圣母形象落入凡间，她甚至坐在了地上，以这个姿态，她成了“谦卑的圣母”。这种神圣和世俗之间的差别是很细微的——甚至人物头上的光晕变成了金色的细发带。

拉斐尔是构图大师，他的画面看来舒服优雅。拉斐尔通过把主要人物的空间位置布置成三角形和金字塔形，与人物外表的圆润曲线形成了对比。三角形的构图让人想起了莱昂纳多的《岩间圣母》（图13.21），但是区别在于，莱昂纳多作品的背景是幽暗的岩洞，而拉斐尔作品的背景是乡间田园。拉斐尔的构图更为简洁，明暗之间对比不大强烈，他的人物之间关系也更紧凑。莱昂纳多画的孩子们表情严肃，借用了成年人的面部表情，而拉斐尔笔下的孩子们神情是顽皮有趣的。

从1508年开始，尤利乌斯二世委托拉斐尔为梵蒂冈宫的几间房屋绘制壁画，包括教皇签署文件的梵蒂冈签字厅。《雅典学园》（*School of Athens*）（图13.27）表现了文艺复兴时期的人文主义者对古典学术和真理的探求。位于这个双边对称的构图中心的是古希腊哲学家柏拉图和亚里士多德。年长的柏拉图的形象有可能取自莱昂纳多·达·芬奇，他握着《蒂迈欧篇》（*Timaeus*），另一只手指向上方，代表着柏拉图关于理念形式的学说。年轻的亚里士多德手拿《伦理学》（*Ethics*），另一只手指向地面，代表了他对物质现实的重视。整个场景还描绘了一些其他人物：第欧根尼或者苏格拉底横卧在柏拉图和亚里士多德前面的台阶上；位于左下方的毕达哥拉斯拿着

一块石板在演算；在右边的托勒密手持地球仪，欧几里德在他前面，正用圆规在石板上画图。米开朗基罗以哲学家赫拉克利特的形象出现，他靠在前景的一块大理石柱上画着素描。拉斐尔还画了他自己，从右边数第二个看着我们的人就是。教皇尤利乌斯任命拉斐尔为“古迹长官”，负责教皇区古迹的发掘和保护工作。大概由于这个原因，这幅画的背景是基于古罗马澡堂的建筑风格，画面中还有阿波罗（光明、理性、诗歌之神）和密涅瓦（智慧女神）的古典雕像。

米开朗基罗　米开朗基罗·博那罗蒂（Michelangelo Buonarroti，1475—1564年），出生在佛罗伦萨附近，当他还是个孩子的时候，就住进了梅迪奇家族的宫殿。那里不仅是伟大的洛伦佐的家，还是一所艺术学校，在那里，米开朗基罗师从乔瓦尼·贝托多（Giovanni Bertoldo）学习雕塑，贝托多是多那太罗的学生。洛伦佐的宫殿充溢着新柏拉图主义和人文主义思想，米开朗基罗在古代经典雕塑的熏陶下成长。在佛罗伦萨，他跟随多米尼各·德·基尔兰达约（Domenico del Ghirlandaio）学习壁画，每天临摹圣十字教堂里乔托的壁画和卡米列圣母堂中马萨乔的壁画。他像其他许多文艺复兴时期的艺术家一样，在许多领域技艺精湛——绘画、建筑、诗歌——但是他自认为是个雕塑家。

米开朗基罗认为，人物雕塑是被禁锢在大理石中的，恰如灵魂被禁锢在肉体中一样。事实上，从大理石中把人物解放出来，只是一个“减法”的问题，只需要雕塑家把覆盖人物的石头凿掉就可以了。简言之，米开朗基罗的这种雕塑方式，深刻体现了新柏拉图主义思想；在他看来，雕塑，既是人类理想的显现，也是人类的解放，就像下面他写的这首诗第一节所表达的：

最好的艺术家什么也不能构想，
只能依赖那岩石中的潜藏者，
它被多余的石料包裹。
智慧引导着手，将它获得。
我正从危险中跑出，在你内心
我发现了善，骄傲可爱的女士——
天国就在你心里。我已注定，我呻吟：
艺术阻碍着它占有渴望的终极。
不是爱情，不是你的美丽、你显赫的声名、
轻蔑的或大理石般的风度、浮沉的命运，
都不是我长久渴望、苦痛、活下去的原因。

图13.28　米开朗基罗，《哀悼基督》，作于公元1498/1499—1500年，大理石雕像，高1.7米，罗马梵蒂冈的圣彼得教堂，收藏于意大利罗马梵蒂冈博物馆。“Pietà”指描绘玛利亚哀悼躺在她腿上死去的基督的情景。尽管这个题材在哥特时期的德国被表现过，但最著名的“Pietà”，还是米开朗基罗的版本。

假如在你心中仁慈与死相伴，
那就谴责我薄弱的才智：虽然二者都令我感动，
只有一个可以实现，那是死。
（译者按，《米开朗基罗诗全集》，邹仲之译，北京，新世界出版社，2003年5月版。第113页。）

莱昂纳多相信自然中可以发现美，米开朗基罗则认为美只存于想象之中。他早期的一件雕塑作品名为《哀悼基督》（*Pietà*）（图13.28）。Pietà意思是“怜悯”，指描绘玛利亚哀悼躺在她腿上死去的基督的情景。《哀悼基督》受一位法国红衣主教的委托所作，米开朗基罗夸耀他的这尊作品将会是“罗马现今所有的最美的大理石雕塑”。为了加强观者怜悯和哀伤的情感，米开朗基罗把耶稣的体形处理得较小，和巨大的圣母形象不成比例。尽管耶稣死的时候已经是个三十三岁的成年人了，圣母玛利亚还是被塑造成了一位年轻女子，这一动人心弦的暗示告诉我们，玛利亚回忆起耶稣还是她怀里的婴儿的时光。

在1501年到1504年间，米开朗基罗创作了杰作《大卫》（图13.29）。这尊雕塑大约13英尺

图13.29　米开朗基罗，《大卫》，作于1501—1504年，大理石雕像，高4.09米。收藏于佛罗伦萨艺术学院美术馆。一尊非凡的大理石男子形象，类似于无法从衣物上来判断时代的古代裸体英雄塑像，这使大卫成了一个普遍的象征，象征着面对无形的冲突的个人。

高，原本想放在佛罗伦萨大教堂高出地面40英尺处的扶壁上。但是，当雕像完成时，城市的官员认为这是一件美妙的“杰作”，不能放在教堂那么高的地方，而应该放在位于市政广场上的韦奇奥宫前面。这个广场是召开市政会议的地方，既象征言论自由，又象征佛罗伦萨共和国本身，它既独立于外邦人，也独立于教皇的控制以及梅迪奇家族的统治（梅迪奇家族于1494年被驱逐）。

《大卫》采取了古典的对立式站姿，这种姿势使全身的重量放在一条腿上。雕塑家的精湛技艺表现在大卫紧绷的肌肉状态中，他的肌腱和血管都表现得细致入微。作品呈现出一种被压抑着的巨大能量，这种能量来自于随时可能爆发的潜力，问题并不是他“会不会”爆发，而是他“何时”爆发。没有衣服的遮蔽让人想到了古代的裸体塑像，这就避免了把《大卫》和具体的时代联系起来，因为《大卫》是具有普遍意义的，他代表了善恶之间的斗争，以及每一个必须要面对自己敌人的人。

1505年，米开朗基罗被召到罗马，修建尤利乌斯二世宏伟的陵墓。米开朗基罗到罗马不久，教皇自己中断了这项工程，因为他想完成西斯廷教堂的绘画，这由他的前任西克斯图斯四世开始的，得先完工。据称米开朗基罗曾说：“绘画是女人做的，雕塑才是男人的事业。”他很不情愿地开始了这项工作。

西斯廷教堂的天顶面积大约5800平方英尺，将近70英尺高。拱顶的弧度和高度造成了复杂的透视问题。米开朗基罗不得不站在脚手架上长时间地工作，油彩经常滴在他身上。

天顶的中心（图13.30）表现了创世神话——九个取自《创世记》的场景；还有四个取自《旧约》中的场景，位于四个三角形的角落里。《旧约》中的先知和古代异教中的女先知们，占据了另外几处三角形拱肩（在弧形拱顶之间的空间），其中还有耶稣的祖先们、各种各样的团花图案、天使和男性裸体。人物一共有三百多个，其中许多人物的寓意还不为人所知。米开朗基罗声称尤利乌斯二世让他随心所欲地画他想画的，但是工程的复杂程度表明，还是有别人的建议在里面。

新柏拉图主义的数字命理学（根据出生日期等数字来解释人的性格或占卜祸福）及象征意义和哲学思想传达了许多主题，而异教故事的母题也很明显。《旧约》故事被用来预示《新约》中的故事。

在《创造亚当》（*Creation of Adam*）（图13.31）中，上帝高贵而有力，飞翔在空中，怀抱着夏娃。和吉尔贝蒂的《天堂之门》（见图13.9）相比，米开朗基罗动感的上帝和倦怠的亚当形成了

图13.30　米开朗基罗，西斯廷教堂天顶画全貌，作于1508—1512年，壁画，13.4×39.0米，罗马梵蒂冈。尽管米开朗基罗自认为是个雕塑家，但他还是迫于尤利乌斯二世之命，画了西斯廷教堂的天顶画。

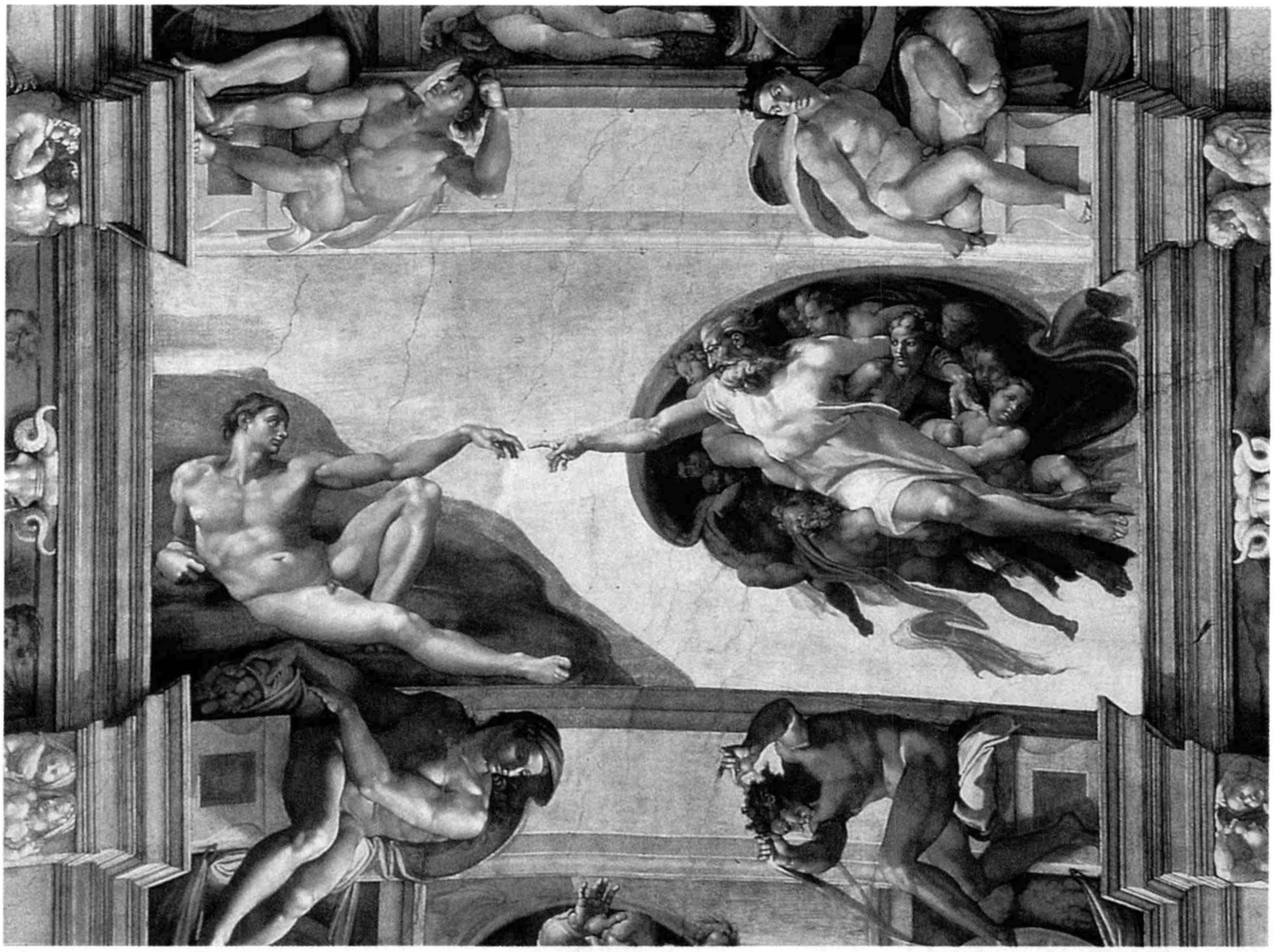


图13.31　米开朗基罗，《创造亚当》，作于1511—1512年，壁画，2.79×5.69米，罗马梵蒂冈西斯廷教堂天顶画局部。极富动感的上帝已经怀抱夏娃，当他将生命赋予亚当的那一瞬间，亚当巨大的潜力就要被释放出来。

对比，亚当形象的灵感，得自于一枚古罗马的硬币。上帝马上就要赋予亚当灵魂，给他全新的生命力了，因为他们的手指就快要碰触到了。要注意的是他们手指上的男性的肌肉，甚至西斯廷天顶画上的女性形象也是按男性模特来画的。米开朗基罗的人物是阳刚有力的，然而又带着优雅和美感。

在表现人体的紧张状态和变形方面，米开朗基罗的壁画《最后审判》（图13.32）反映了风格主义的特征。尽管他为1546年建立的圣彼得教堂所做的规划中，体现了文艺复兴高峰期的理想，但是米开朗基罗后期的许多作品把这些理想都远远抛到了后面。《最后审判》中渗透了一种新的艺术精神，这幅作品是受将要去世的克莱门特七世所委托，为西斯廷教堂的祭坛墙壁所画的。《最后审判》画于1536年到1541年，没有米开朗基罗天顶画的那种乐观和优美的特征。这幅画中的人物，不再有和谐的比例，而是一副扭曲变形的样子，头很小，身体却巨大夸张。整个空间充满了人体，处于画面顶部的人体比下面的还要大，甚至刻意不再追求写实主义式的纵深感了。

然而，这种风格很适合米开朗基罗所描绘的主题。死者从他们的坟墓中被拖出来，接受耶稣的审判。圣母玛利亚在耶稣身边，神情悲抑地看着场景。在耶稣的左脚边，是圣巴塞罗缪（St. Bartholomew）。据传说，巴塞罗缪是被活活剥皮而死的。巴塞罗缪的手中拿着自己的皮，然而肖像的面容却是米开朗基罗自己。类似的冷酷充斥着整个画面。巴塞罗缪已经被剥去皮的双手似乎触到了地面，触到了画面下方裂开的地狱裂口。那里，怪物卡戎（将亡魂摆渡到阴界去的冥府渡神）划着他的船穿过冥河，把他前面的那些受诅咒的亡灵驱赶进永恒的折磨之中。

建　筑

多纳特·布拉曼特　多纳特·布拉曼特（Donato Bramante，1444—1514年）的名声很大程度上来自

图13.32　米开朗基罗，《最后审判》，作于1536—1541年，壁画，14.63×13.41米，绘于罗马梵蒂冈西斯廷教堂。在这座教堂的天顶画中表现出的米开朗基罗的乐观主义和理想中的美，在这里被悲观的景象和变形的人物所取代了。

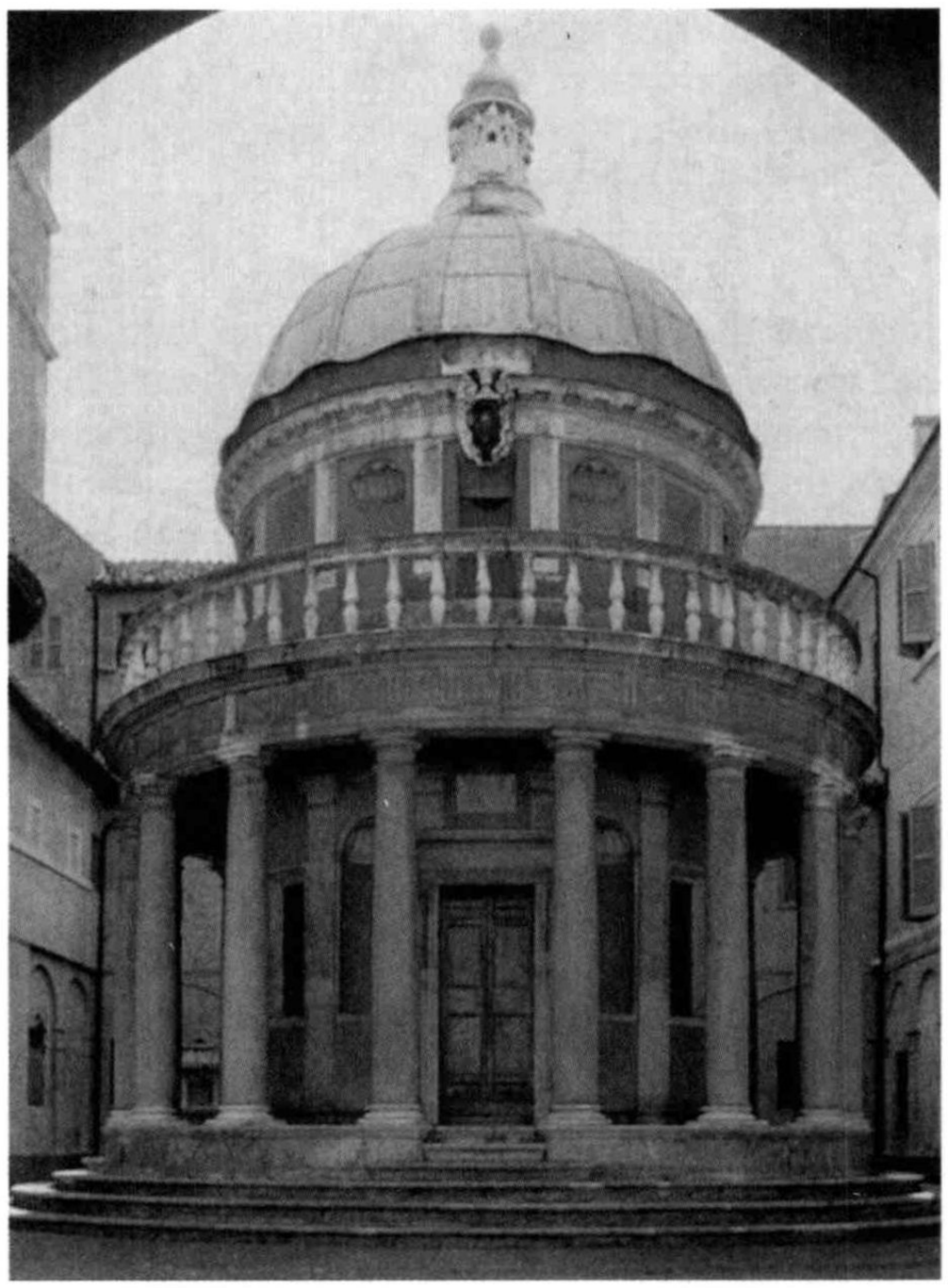


图13.33　多纳特·布拉曼特，罗马蒙特里奥圣彼得教堂的小圣堂，建于1502—1511年后。小圣堂规模很小，但地位重要，体现了文艺复兴时期为了基督教目的而重新运用古代异教建筑的模式。

一栋叫小圣堂的建筑物（图13.33），从1502年开始，在据传是圣彼得被钉死的十字架原址上开始建造。小教堂是受西班牙的费迪南德和伊莎贝拉（探险家克里斯托弗·哥伦布的赞助人）的委托所建，它采用了多立克风格的（见第三章）古代神庙的形式，包括一座柱顶盘（译者按，古典建筑的上部，置于柱体之上，由柱式过梁、雕带和挑檐三部分组成）。

建筑物本身建在一个阶梯形的地基上，被一个“列柱廊”所环绕。一楼的上面是一圈栏杆，即带雕刻的扶手。里面是一个“鼓”，即环形墙，布拉曼特在那上面建了一个古典风格的半球形穹顶。整个布局，由于空间向内收陷，创造出了一种戏剧化的明暗效果，尽管建筑物的规模相对小了些。

新圣彼得大教堂

1506年，尤利乌斯二世决定拆毁原来的圣彼得大教堂，这个大教堂从4世纪早期，君士坦丁时代就在梵蒂冈存在了。教皇想重新建一个新教堂，以和自己身份的威严和声望相称。为了达到这个目的，他任命布拉曼特做建筑师。

布拉曼特规划的圣彼得大教堂（图13.34），从根本上来说，就是放大版的小圣堂。小圣堂直径15英尺，而圣彼得教堂长方形会堂直径足有450英尺。布拉曼特的方案没有采用纵向的拉丁十字样式（三个短臂和一个长臂），而是选用希腊十字样式（四个同等长度的臂）再加一个圆形拱顶。这个方案和谐对称，象征着上帝的完美，顶部宏大的穹顶仿效的是帕特农神庙的模式。

米开朗基罗的圣彼得教堂　1513年，尤利乌斯二世去世，1514年，布拉曼特去世，教堂工程随之暂时停顿。期间几个建筑师，包括拉斐尔在内，都想修改布拉曼特的方案。之后，米开朗基罗于1546年被任命为圣彼得教堂的建筑师。他认为布拉曼特原先的方案“清楚直观”。“事实上，”他写道：“任何想偏离布拉曼特方案的建筑师……都是偏离了正确道路。”不过，米开朗基罗还是修改了原稿（图13.34）。部分是因为结构的需要，他没有在内部用连锁的希腊十字，而是简化了方案。他加固加粗了支撑穹顶的四根主要柱墩，这就不得不简化内部剩余空间的设计。米开朗基罗还准备在正面建一个有双层圆柱的门廊。

米开朗基罗生前没有看见圣彼得教堂的完工。1590年，穹顶建成（图13.35），比米开朗基罗预设的要高，从侧面看也更尖，这部分是因为工程学上的要求，垂直的形状最大程度减小了穹顶的侧面负荷。1606年，教皇保罗五世任命卡罗·马德诺做建筑师，将教堂设计恢复为拉丁十字样式（图13.34）。

威尼斯

整个15世纪至16世纪，威尼斯都是欧洲最强大的城邦共和国之一，控制了整个亚得里亚海地区以及地中海东部地区。维托·卡尔帕乔（Vittore Carpaccio）的作品《圣马可雄狮》（*Lion of St.Mark*）（图13.36）歌颂了这个城市，这幅画是在1516年为位于总督府里的市政厅画的。雄狮是城市的保护者、传福音者圣马可的象征。据说，圣马可到了威尼斯地区的泻湖，上帝让他去看看那个地方，那里就是圣徒最后的栖息地。上帝的天使遇到圣马可，对他说：“赐予你和平，马可，我的传福音者。”这句话的拉丁语写在了狮子前爪所抓的书页上。雄狮前爪在陆地上，后爪在水里，表示威尼斯统治着陆地和海洋。狮子身

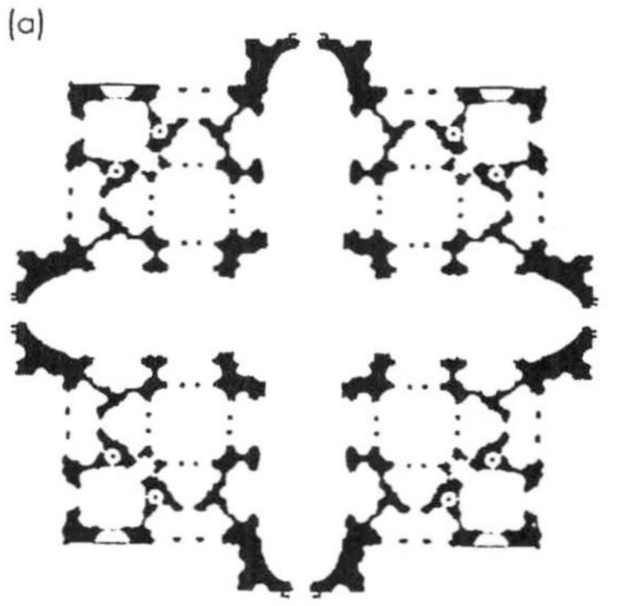


图13.34　罗马圣彼得教堂平面图方案。(a) 布拉曼特，(b) 米开朗基罗，(c) 卡罗·马德诺。布拉曼特和米开朗基罗都准备采用希腊十字形方案，马德诺增加了一个长拉丁十字架，以便能容纳更多的人。

后的左边，是总督府即政府和律法的所在地，也是城市秩序与和谐的来源。在总督府后面可以看到圣马可大教堂拜占庭式的穹顶，那是城市道德秩序的根基，在左边，还可以看到远处圣马可广

图13.35　罗马圣彼得教堂全景。圣彼得教堂的建造过程经历了太多变更，布拉曼特和米开朗基罗原先的希腊十字形式的简洁和优美现在已经所剩无几了。

场上巨大的钟塔，里面藏有圣马可的五口钟，其中一口用来宣告一天工作的开始和结束。在雄狮右边是一队威尼斯商船，是城市财富和繁荣的源泉的象征。

威尼斯油画　由于四面环水，城市建于泻湖之上，气候湿润，所以在欧洲其他地方随处可见的壁画却很少在威尼斯看到。从1475年开始，“油画”（混有亚麻油的颜料画）在尼德兰兴盛，于是壁画在威尼斯逐渐绝迹。用油彩在帆布上作画，成为新兴的绘画方式。通过把颜色上光——也就是说，上一层透明的色——使用少量颜料混合大量亚麻油制成的油彩，画家能够创造出一种光彩，仿佛从画面自身的深处散发出来。通常，少量的黄色颜料会加到最后的保护釉层里，产生了威尼斯绘画中被称为“金色光芒”的特点。此外，帆布本身的纹理也被利用了起来，因为在一种织物表面作画，在画布上方起笔处要比下方落笔处的颜色更浓。在晃动的微光中来看，这种织物的表面反过来又“捕捉”到了真实的光线。

乔尔乔内和提香　16世纪初，威尼斯最著名的两位画家是乔尔乔内（Giogrione，约1477—1510年）和提日亚诺·维西立，即提香（TiTian，约1488—1576年）。乔尔乔内1510年死于瘟疫时，只留下了少数帆布油画，但他曾与提香一起工作，提香是他1507年雇来当助手的。学者们

图13.36　维托·卡尔帕乔，《圣马可雄狮》，作于1516年，帆布油画，1.40×3.70米，收藏于威尼斯总督府。长有双翅的雄狮是传福音者马可和威尼斯的象征。这幅画记录了16世纪早期威尼斯的城市面貌，有钟塔、总督府和圣马可大教堂的穹顶。

图13.37　乔尔乔内/提香，《田园景色》，约作于1510—1511年，帆布油画，1.10×1.38米，收藏于巴黎卢浮宫博物馆。文艺复兴早期，波提切利笔下的柔和的人物形象在后来的作品中日趋成熟，文艺复兴高峰时期的画家将之演进成理想的女性美的充分体现，就像这幅画中所表现的那样。

长久以来都在争论谁是《田园景色》（*Country Festival*）（图13.37）的作者。这幅画完成于乔尔乔内去世那年，所以有人认为是乔尔乔内所作，而另一些人则认为是提香的作品。

《田园景色》的内容是很不明确的。左边的女子为什么要把水倒进井里？为什么一个男子是衣冠楚楚的绅士，而另一个则是乡下农民的打扮？鲁特琴是宫廷里用的乐器，笛子是牧羊人的乐器——为什么这里同时看到这两种乐器？也许这只是一种神圣和世俗之爱的寓意，一种诗歌的寓意，抑或是对当时文化世俗化的一种描绘。

音　乐

罗马的重建需要音乐的重建——全新的圣彼得大教堂需要一种全新的弥撒用声音来充溢整个空间。

若斯坎·德·普雷　新罗马最重要的作曲家，来自佛兰德斯的若斯坎·德·普雷（Josquin des Prés，1440—1521年）承担了这项任务。那时，米开朗基罗在绘制天顶画，拉斐尔在教皇的处所工作，若斯坎正领导着西斯廷唱诗班。和迪费一样，若斯坎也在意大利呆了许多年，为米兰的斯福尔扎家族、费拉拉的埃斯蒂斯家族以及几位罗马教皇，包括西克斯图斯四世（若斯坎就是为他指导唱诗班）、尤利乌斯二世、利奥十世服务。若斯坎受到了高度好评，以致法国国王路易十二和奥地利王后玛格丽特为了让他为自己效力还彼此竞争。和他同时代的人称颂他为“音乐家之父”和“最好的作曲家”。为他着迷的马丁·路德评论说，若斯坎是“音符的主人，他想叫它们做什么，它们就得做什么”。

若斯坎创作了将近200首作品——有经文歌、“弥撒曲”、和“歌谣”。他的许多赞美诗和歌曲都表明他有兴趣去探索歌词与音乐相配的新途径。他的经文歌《万岁，玛利亚……尊贵的淑女》（*Hail, Mary...Serene Virgin*）（1502年）代表了他的风格。歌曲开头的歌词“万岁，玛利亚”旋律运用了摹仿旋律配合法，第一遍由女高音来唱，接下来依次由女低音、男高音、男低音

重复演唱，前面的部分就这样不断循环往复。在唱到“充满荣光”时，若斯坎加了一个新的第二旋律，再一次以女高音开始，然后再依次轮到男低音。若斯坎在两个旋律当中，将不同的声部叠合起来，比如，在女高音的旋律唱完之前，让女低音也加入进来。这种声部的交叠丰富了音乐的肌理，赋予了音乐血肉，并使得歌曲听上去如行云流水。若斯坎会让两个声部，甚至有时让三个或四个声部，同时唱同一段旋律——这样，两个低音声部（女低音和男低音）之间的二重唱就会摹仿女高音和男高音之间的二重唱。这首经文歌最后以强调式的缓慢和音平缓地唱出“哦，上帝的母亲，请记住我”结束。就在行将结束前，若斯坎用了一个神来之笔的休止。他用这个休止把听众的注意力集中到真正的马上即将到来的结尾上。若斯坎的作品《万岁，玛利亚……尊贵的淑女》有一种高贵的静谧和优雅的节制，可以媲美拉斐尔笔下静美内敛的圣母。

帕莱斯特里纳　在16世纪的大部分时间，意大利作曲家乔瓦尼·皮尔鲁吉·达·帕莱斯特里纳（Giovanni Pierluigi Da Palestrina，1525—1594年）的音乐成为宗教音乐的主流。当北方开始抨击教会的庞大支出和奢华铺张时，教会以简化弥撒仪式和相应的音乐作为回应。尽管教会曾考虑完全摒弃复调音乐，因为它过于繁复而且外行人难以欣赏，但是最后还是同意采用帕莱斯特里纳有所节制的、精确细腻的音乐风格。

帕莱斯特里纳在教会占据了几个重要位置。他是专门在圣彼得教堂表演的大型唱诗班——朱丽亚唱诗班的风琴手和指挥，还是梵蒂冈的音乐主管。他的音乐重新回归格利高里时期的教堂音乐传统，直接唤起倾听者心中渴望和上帝结合为一体的情感。他创作了将近一千首作品，其中包括一百多首弥撒曲。在他所有作品中最优美的作品之一是《马尔采鲁斯教皇弥撒曲》（*Pope Marcellus Mass*），该曲是为了向教皇表示敬意而写，以“阿卡贝拉”——无伴奏声乐的形式，它有六个声部的合唱：女高音、女低音、两个男高音、两个男低音。包括为祈祷文配曲、荣耀颂、圣乐、三圣颂、短赞美诗、祈祷语等音乐，就像之前格利高里时代的弥撒曲一样，帕莱斯特里纳运用了传统的格利高里旋律连接弥撒曲的各个部分。尽管如此，这首曲子仍然是典型的文艺复兴时期的风格，因为它还用了有序的、清晰的摹仿复调的手法，这样当各个声部准确地构成和声时，听众还是能够听得出各个声部。

文　学

巴勒达萨尔·卡斯蒂廖内　巴勒达萨尔·卡斯蒂廖内（Baldassare Castiglione，1478—1529年）供职于意大利诸公国宫廷。他起先在弗朗切斯科·贡萨格的宫廷任职，贡萨格是16世纪早期曼图亚的统治者，后来，他又效力于乌尔比诺由福德里柯·德·蒙特费特罗建立的朝廷。福德里柯·德·蒙特费特罗是吉多巴勒多·德·蒙特费特罗的父亲，在卡斯蒂廖内的辅佐下，乌尔比诺开始昌盛起来。后来政局动荡，迫使卡斯蒂廖内重返弗朗切斯科公爵的宫中。卡斯蒂廖内先被派出使罗马，然后教皇克莱门特七世又任命他为赴西班牙的教皇使节，卡斯蒂廖内在西班牙度过了余生。

当卡斯蒂廖内在乌尔比诺的时候，他写了一部《朝臣记》（*Book of the Courtier*）来回忆和颂扬他的宫廷生涯，甚至将其宫廷生涯理想化，尤其是在乌尔比诺时期的生活。这部书是以四个晚上在乌尔比诺宫廷所进行的一系列对话形式写成的。中心话题是卡斯蒂廖内所倡导的理想朝臣应该具备的礼仪、教育、举止等美德。卡斯蒂廖内认为朝臣应该是个勇敢的人，有作战经验；他必须熟稔古典文学和古代语言；他要全心全意效忠君主。卡斯蒂廖内理想中的朝臣精神和身体都很强健，能够显示出机敏、技巧、勇气、胆略和武功。从他优雅的舞步、优美的歌声和精湛的乐器演奏中，可以看出他卓越的才华。他还应该是个引人注目、机智诙谐的谈话者，一个令人如沐春风的同伴，一位格调高雅的作家，甚至带些诗人气质。总而言之，卡斯蒂廖内笔下的朝臣就是文艺复兴时期的理想绅士——拥有健全的心智、体魄和人格，熟悉文艺复兴人文主义的思想。

卡斯蒂廖内的《朝臣记》将勇士与学者混合，将中世纪骑士精神的理想与文艺复兴人文主义的理想结合，这使得这本书在当时和之后都很受欢迎。卡斯蒂廖内自己正体现了他书中所称颂的那种理想朝臣的品质。在拉斐尔所作的卡斯蒂廖内肖像（图13.38）中，从优雅的面容所流露出的高贵，到炯炯有神的眼睛里隐藏的智慧，再加上精致考究的穿着，均展现了卡斯蒂廖内所倡导的那些品质。

尼克科洛·马基雅弗利　和卡斯蒂廖内生活在同一时期的尼克科洛·马基雅弗利（Niccolò Machiavelli，1469—1527年）也写了一部指导

图13.38　拉斐尔，《卡斯蒂廖内》，作于约1515年，木板油画，后改为布面油画，81.9×67.3厘米，收藏于巴黎卢浮宫博物馆。卡斯蒂廖内提出了关于理想朝臣的品质，拉斐尔和这位彬彬有礼的绅士有私交，一点也不令人意外。也许拉斐尔在用色上的节制正体现了卡斯蒂廖内所提倡的沉静内敛。

君主和统治者行为的著作——《君主论》（*The Prince*）。

与卡斯蒂廖内一样，马基雅弗利接受的也是文艺复兴时期人文主义的传统教育。和卡斯蒂廖内理想的朝臣类似，马基雅弗利的君主也是一种理想模式。二者“理想”的不同之处颇富戏剧性：卡斯蒂廖内拥护文艺复兴的人文主义的信条，而马基雅弗利提出了一套截然不同的标准挑战那些信条，这套标准部分传达了风格主义艺术中的一些内容。

年轻的马基雅弗利曾受雇于佛罗伦萨地方官员，做他们的职员和秘书，负责战争和内部事务。从1498到1512年，他还曾被委任为外交使节，出使觐见过神圣罗马皇帝马克西米连（Maximilian）、法国国王和教皇尤利乌斯二世。在马基雅弗利的一生中，意大利各城邦之间经常发生战争，还常常和像法国和西班牙这些外国打仗。统治家族的政权更迭频繁，马基雅弗利深受其害。比如，梅迪奇家族在佛罗伦萨当权时，他曾被控以阴谋罪，被拷打监禁；后来，梅迪奇政府倒台后，他又被指控为梅迪奇家族的同情者。

《君主论》写于1513年，发表于1532年，此时马基雅弗利已经去世。这本书很快就声名远播，或者在有些人看来，臭名昭著。因为《君主论》讨论问题的前提是一系列人性特点——没有一种人性特点是值得褒扬的——作者断言，人从本质上来说是自私、不诚实、贪婪、易受骗的。相应的，马基雅弗利建议君主们在把握人的根本性格特点的基础上来进行统治。一位君主可以是，事实上也应该是虚伪、残酷的，有必要时还要善于欺骗。除了自己，他不应该信任任何人；要使用无情、狡猾的手段以维持他对人民的统治。关于这一点，马基雅弗利写道：“被畏惧远胜于被爱戴”，不过他也指出：“君主应该使自己以这样的方式被人民惧怕——如果他不被爱戴，他至少要避免被人民憎恨。”

对人的看法是马基雅弗利的《君主论》展开讨论的基础，这源于他所观察到的政治权术，他曾有机会观察佛罗伦萨的政治，以及他作为使节出访过的其他城邦和国家的政治。在亲眼目睹意大利政权的不稳定后，尤其是在意大利的部分领土被法国和西班牙占领后，马基雅弗利在书中提出君主应该足够强大，牢牢把握住权力，因为唯有拥有绝对的权威，君主才能实行有效的统治。

马基雅弗利的《君主论》是他那个时代除了《圣经》之外最广为阅读的一本书。书中所提出的关于政治和道德的问题，所展现的对权力触目惊心的写实主义描述，以及行文的权威、直接和坦白，都使这本书大获成功。不管如何看待书中对人性的看法或给统治者提出的建议，我们都难以否认书中论证的力度、其语言的魄力以及强大的说服力。

风格主义

1914年，沃尔特·弗里德兰德（Walter Friedlander）用“风格主义”（Mannerism）一词来定义一种风格。“风格主义”来自于意大利语maniéra（举止或风格，带着些“矫饰”的意思）。这种风格主义同时是一种反古典主义的，尽管今天被冠以这个标签的艺术家们自认为是古典的。最初，风格主义仅指绘画，意思是一幅画是“以……手法画的”。后来，这个词开始暗含否定，和矫揉造作、形式主义、颓废堕落联系在了一起。风格主义成了贬义词，指因为艺术家没有吸收

大师们的风格，而只是在摹仿，从而导致了艺术上的矫情和每况愈下。现在，风格主义不再被认为是艺术上的衰退，这种风格所特有的变形让人们感受到了其精神情绪，并起到传达情感的作用。风格主义时期大致是从1520年到1600年，尽管法国和其他地区也有流行，但风格主义还是在意大利最为普遍，并以罗马和佛罗伦萨为中心。

风格主义应和了当时政治和宗教的动荡时期。1527年，查尔斯五世领导的军队劫掠了罗马，屠杀和破坏持续了六个月，这同时也击垮了人们对文艺复兴人文主义者的信心。在宗教改革和反宗教改革时期，人们的宗教情感尤为强烈。在一个焦虑不安的年代，一个危机四伏的时期，文艺复兴高峰时期的清新和信心一去不复返，取而代之的是含混和绝望。风格主义艺术的影响可能使人情感趋于紧张烦乱。

风格主义从来没有想引起大众的呼应，它只是一种迎合上流社会趣味的宫廷风情。它的构成在于迎合16世纪的精致、优雅的贵族气息。因此，尽管这种风格风行了很长一段时间，它的受众依然很有限，而它对日后的艺术潮流并没有什么实质性的影响。在文化史上，风格主义的地位和它之前的文艺复兴风格以及它之后的巴洛克风格相比显得不那么重要。

图13.39　帕尔米贾尼诺，《长颈圣母》，作于1534—1540年，木板油画，2.16×1.32米，收藏于佛罗伦萨乌菲兹美术馆。与文艺复兴高峰期拉斐尔的《草地上的圣母》（图13.26）相比，风格主义作品偏爱变形的人物和模糊的空间。

绘　画

风格主义偏离了文艺复兴时期的理想。文艺复兴时期的绘画是对主题的清晰再现，构图平衡，身体比例正常，空间结构合理，喜欢用原色。相比之下，凡是体现了文艺复兴艺术特点的地方，风格主义都反其道而行之。风格主义刻意使主题暧昧不明，构图失衡，身体比例变形，姿态扭曲，空间结构混乱，好用合成色和艳丽的间色，人物表情往往紧张或和所画主题不合，对形式美的关注胜过了对内容的关注。

帕尔米贾尼诺　在风格主义偏离文艺复兴标准的样例中，最典型的是帕尔马的帕尔米贾尼诺（Parmigianino，1503—1540年）的作品《长颈圣母》（*Madonna with the Long Neck*）（图13.39），作于1534到1540年。画中人物形象很完美，但是和文艺复兴时期人们所推崇的经典作品中的人体比例相比，他们就变得不真实，好像属于另一个世界。因为这些人物过于修长飘忽，有人为和虚饰的痕迹，超乎自然力所及的优雅和精致。圣母玛利亚尤其高大，臀部和大腿部分几乎像气球一样膨胀着。只有完全没有骨头和关节的手才能弯成玛利亚右手那样的曲线。

整个作品构图失衡，空间关系模糊。人物都挤在了左边，而右边开放的地方几乎是空的。背景中的柱子是耶稣受难的象征，因为他被绑在柱子上，受了鞭刑。先知画得很小，更加重了空间安排的怪异和不清晰——观者抬头看到前景中的人物，低头才看到先知。

布龙齐诺　风格主义或反古典风格的另一个代表人物是布龙齐诺（Bronzino，1503—1572年），他是柯西莫·德·梅迪奇的宫廷画家。风格主义以宫廷风格为其特点，无意吸引一般大众。布龙齐诺的作品《爱的寓意》（*Auegory of Venus*）（图

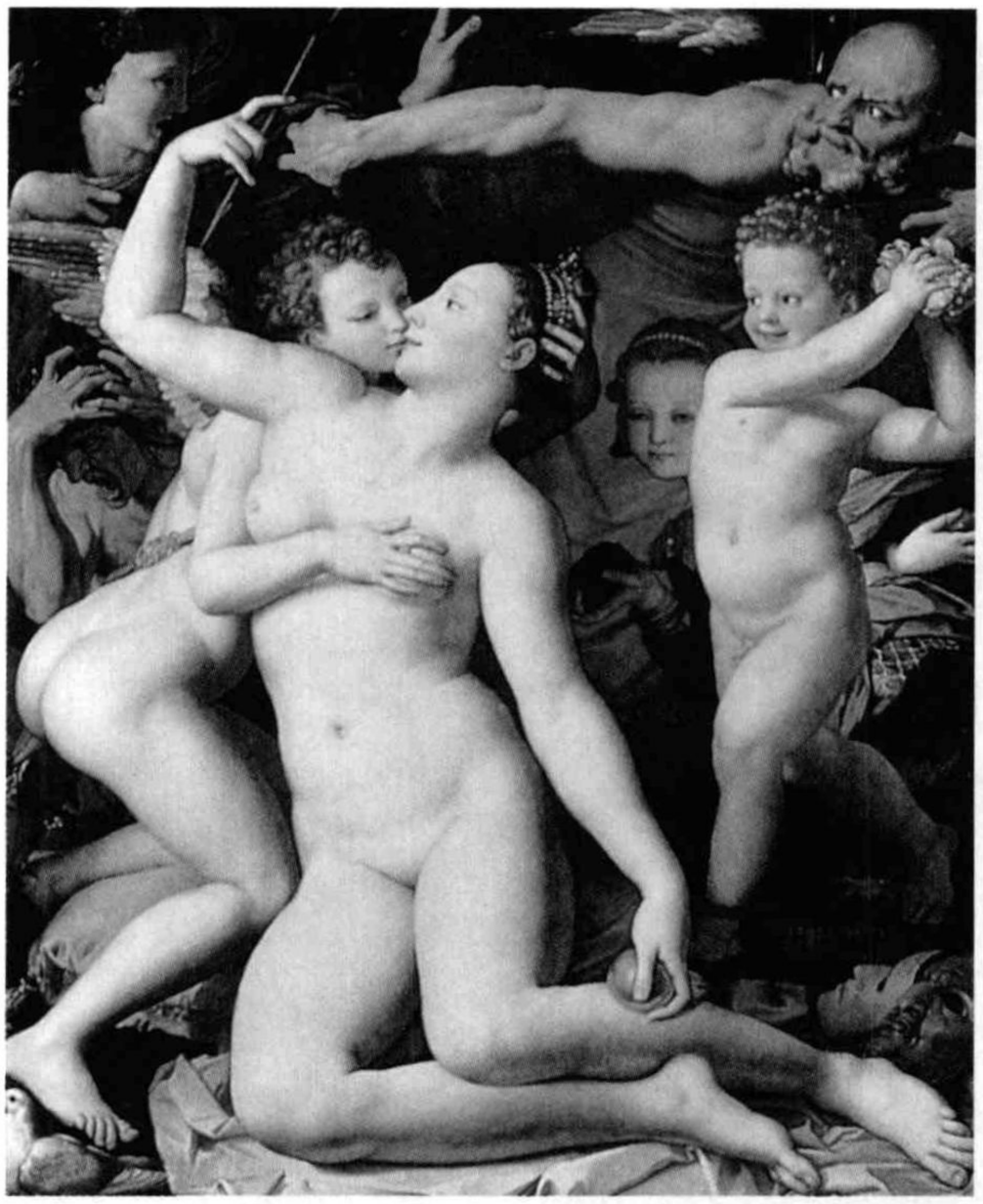


图13.40　布龙齐诺，《爱的寓意》，约作于1546年，木板油画，1.46×1.16米，收藏于伦敦国家美术馆。寓意复杂的人物形象和填满人物的画布空间是典型的风格主义作品的特征（包括维纳斯和丘比特之间怪异的带有色情色彩的相遇）。

13.40）约作于1546年，展示了风格主义肖像画故意的含混。画中两个主要人物是维纳斯和丘比特，他们之间表现的暧昧关系令人很不舒服。右边，“愚蠢”在扔玫瑰花；在右上角，时间老人正在揭示这愚蠢的爱情——也很可能他想把他们藏起来！右边背景中的人物，长着蛇的身体，左右手位置颠倒，是“欺骗”——地上的面具暗示其不真实；左边背景中的人物大概是“憎恨”和“多变”。这幅典型的风格主义作品“寓意”复杂暧昧，历史学家们从不同角度对其加以阐释。

画面构图像作品的主题一样，也是不清晰的。风格主义的特点是没有一个中心焦点——画面中的人物好像彼此在竞争观者的注意力一样。人物的姿势静止、紧张、优雅，但却是做作、焦虑而夸张——是常人很难真正摆出的姿态。人物之间大小的相对比例是不协调的。他们不安的表情使他们显得心理失常，而他们也正以这种从人物精神到肉体都扭曲变形的风格来扰乱观者。画面色彩鲜涩，带着金属光泽，绘画线条流畅，强光对比鲜明。人物在纸一般薄的空间中彼此交织、拥挤、局促，受着限制，与背景的沉重、难以渗透形成对比。空间上也充满冲突——因为在既没有用线性透视也没有用空间透视手法的情况下，不能画出其平面空间和图里人物的布局。

丁托列托　威尼斯风格主义的领袖是丁托列托（Tintoretto，1518—1594年），他原名叫雅各布·罗布斯蒂（Jacopo Robusti），是作于1592—1594年的《最后的晚餐》（*Last Supper*）（图13.41）的作者。文艺复兴时期对肖像的确定性之渴望可以清楚地见之于莱昂纳多·达·芬奇所画的这一主题的画（图13.22），而在丁托列托的作品中已经荡然无存了。事实上，观者可能需要点时间来找到画中的耶稣，因为透视引导观者的视线偏离了耶稣而延伸到构图的外面去了。许多人物都在和耶稣竞争观者的注意力，耶稣被推到了空间的深处，只有通过他所处的中心位置和头上的光晕才能认得出他。画面的光不自然，是由耶稣和吊灯散发出的光芒，吊灯的烟雾又变成了飘在空中的透明的天使。犹大被从门徒中单独挑出来，画在桌子另一边，那边只有他一个人。桌子没有像文艺复兴时期《最后的晚餐》中所画的那样，平行于画面的显象面，而是形成了一个深入到画面深处的对角线——这种急退效果是丁托列托的特色。这幅风格主义的《最后的晚餐》场景安排在了一个酒馆里，对于一个宗教事件来说，是一个过于平常的地点。

当然，也不可能把这种布局错当成一个特定绘画风格的场景。从丁托列托令人印象深刻的构图和光线中流露出宗教性的戏剧感和情绪。他的作品远非宁静、稳定、静态的描绘，其神韵改变了莱昂纳多·达·芬奇《最后的晚餐》中的形式，打破了莱昂纳多对这个题材独占鳌头的局面。虽然也有人批评丁托列托的作品过多地描绘了前景中发生的无足轻重的活动，而忽略了主题的精神性，但是，丁托列托最大的兴趣在于美学问题和表现光线、运动和戏剧感的可能性。

埃尔·格列柯　展现风格主义特点的一位最有趣的艺术家是被人称作埃尔·格列柯（El Greco，意即“希腊人”，1541—1614年）的多米尼科斯·西奥多柯普洛斯（Domenikos Theotokopoulos）。他出生在克里特岛，大约从1566年起，他开始在威尼斯学习绘画，深受提香影响，随后又在罗马呆了七年。1577年移居西班牙，先在马德里，后来到了托莱多。

他的作品中最重要的是《奥尔加斯伯爵的葬礼》（*The Burial of Count Orgaz*）（图13.42），作

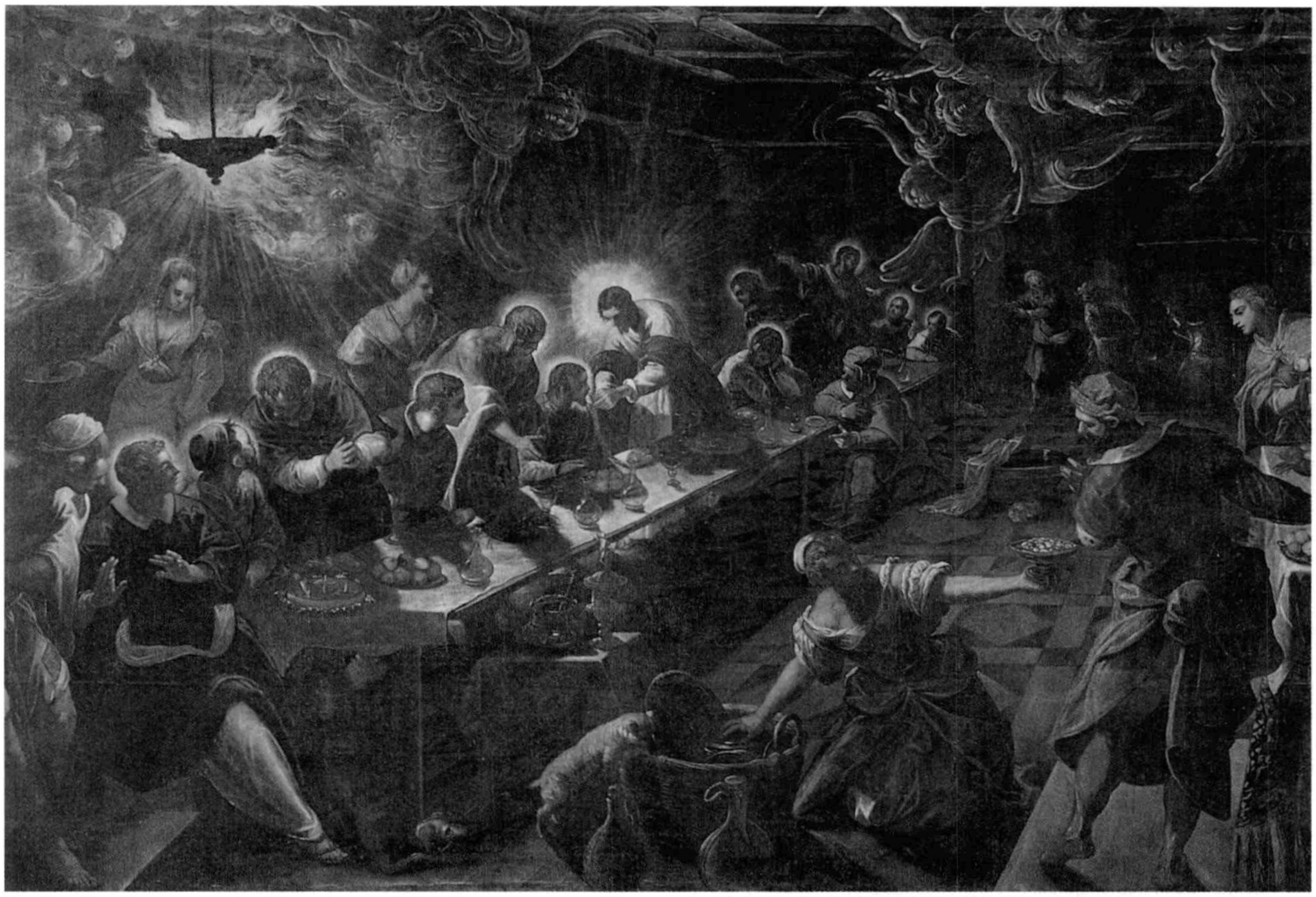


图13.41　丁托列托，《最后的晚餐》，作于1592—1594年，布面油画，3.66×5.69米，收藏于圣乔治奥岛。和文艺复兴高峰期莱昂纳多·达·芬奇作品（见图13.22）清晰的构图形成强烈对比，在丁托列托风格主义的版本中，观者很难找到耶稣，因为透视与其说是使视线导向耶稣，不如说是为了偏离他。

于1586年。相传，1323年，在奥尔加斯伯爵的葬礼上，圣徒奥古斯丁和司提反现身，把伯爵放入坟墓中，就在这时，人们看到伯爵的灵魂升上天堂。在这幅画中，葬礼和升天画在两个分开的区域内，彼此在空间上不相吻合，两部分都画满了人物。在下半部，埃尔·格列柯画的是他那个时代的当地贵族——他所认识的人——出席葬礼，而不是伯爵所处的那个时代的贵族。实际上，埃尔·格列柯八岁的儿子就站在圣司提反左边靠下一点的地方，在他上面，从后排看着观者的，很有可能就是画家自己。

画面上半部像任何一幅风格主义作品一样，空间模糊。一群圣徒从右上方的纵深处进入画面的场景中，演奏乐器的天使合唱队占据了左边靠中间的一部分空间。在前景中，圣约翰和圣母玛利亚在迎接带回伯爵灵魂的天使。灵魂是以婴儿身体的大小表现的，仿佛在强调它的纯洁。他们在为伯爵恳求耶稣，耶稣画得很小，坐得很远，几乎占据了位于天际的没影点。埃尔·格列柯的风格中最鲜明的一面表现在耶稣的右手臂上，从空间中延伸过来，直到玛利亚头上。尽管这一拉长了的手和胳膊是埃尔·格列柯艺术中最具“风格”的特点，但还是难以把他的作品定位为“风格主义”。他的用意是传达一种精神上的几近神秘的力量，用这种深刻的宗教信念和信仰的感觉来打动观者。在这一点上，他的作品预示了巴洛克时代的到来，并且捕捉到了他那个时代伟大的西班牙神秘主义者的某种力量，比如阿维拉的特丽萨和圣伊纳爵，这两个人都在1622年被罗马教会尊为圣徒。

雕　塑

到16世纪中期，风格主义成为法国艺术的主流，这在很大程度上是因为受到自1527年罗马失陷后移居法国的意大利艺术家们的影响。本韦努托·切利尼的雕塑和文字反映了这一风格的全盛期。

本韦努托·切利尼　本韦努托·切利尼（Benvenuto Cellini，1500—1571年）是佛罗伦

图13.42　埃尔·格列柯，《奥尔加斯伯爵的葬礼》，作于1586年，布面油画，4.88×3.61米，收藏于西班牙多莱多圣多梅教堂。埃尔·格列柯变形的人物形象一度被认为是由于他视力的散光造成的，现在人们认为这是风格主义的特征，是对拉长的人体比例的喜好。

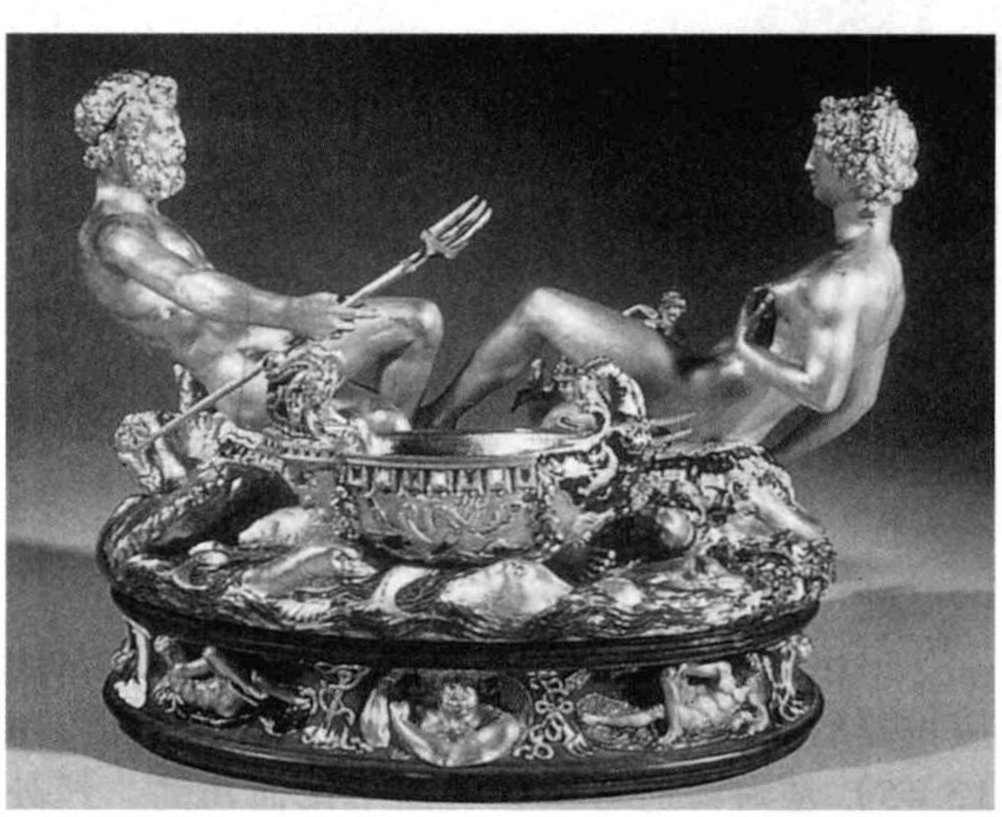


图13.43　本韦努托·切利尼，《弗朗西斯一世的盐罐》，黄金和珐琅，26×33.3厘米，收藏于维也纳艺术史博物馆。这个盐罐是高贵富有到极致的一个样例，这种餐桌上的装饰物是用来放盐和胡椒的。

萨人，在法国为弗朗西斯一世（1515—1547年在位）效劳。1539年—1543年间，切利尼制作了一件黄金和珐琅器《弗朗西斯一世的盐罐》（*Saltcellar of Francis I*）（图13.43）。这个盐罐既

图13.44　本韦努托·切利尼，《珀尔修斯》，作于1545—1554年，青铜，高5.4米，收藏于佛罗伦萨兰奇长廊。尽管描绘的是砍下神话中蛇发女怪美杜莎的头的血淋淋场面，但这尊雕像还是保持了风格主义的优雅。

实用又高贵精妙。盐由男性形象海神代表，因为盐来自于大海（而盐实际上装在一个小船里）；胡椒粉由女性形象大地女神代表，因为胡椒来自于土地（而胡椒实际上装在一个小凯旋门里）。盐罐底座是复杂的寓言人物，代表四季和一天的四个部分，是为了让人们想起季节性的庆祝活动和日常的饮食安排。切利尼曾写道，人物应该是修长的。这些头小小的、四肢柔若无骨的人物显得优雅而迷人。

本韦努托·切利尼的《自传》　在文艺复兴时期广为流传的作品中，切利尼的《自传》（*Autobiography*）因为描写了意大利风格主义的

图13.45　米开朗基罗、瓦萨里和阿玛那蒂，劳伦琴图书馆前厅，1524年开始建造，1559年建成楼梯，位于佛罗伦萨圣洛伦佐修道院。古典建筑语汇被用来创建空间，游客置身其中不可能有舒适之感。楼梯看起来好像是向下流淌的，填满了地板的大部分空间，而且因为三段楼梯都通向一个门，就难免有阻塞之感。

雕塑家和金匠而著称。他应他的赞助人佛罗伦萨公爵柯西莫·德·梅迪奇的委托所作的一尊新雕像《珀尔修斯》（*Perseus*）（图13.44），就表现了他风格主义式的夸张。当公爵问切利尼是否有能力完成一尊青铜雕像时，他回答得极其自信。在切利尼对这件事的记述中，艺术家被描述为英雄般的、勇敢、有力、热情、守诺，完全献身于艺术的人物。

像帕尔米贾尼诺作品中的修长的人物一样，在《自传》中，切利尼对他和别人夸张的描写，也反映了典型的风格主义的倾向。不过，与帕尔米贾尼诺的人物的精致、优雅不同，切利尼的人物是戏剧性和充满活力的。切利尼的《自传》最终近似于他的《弗朗西斯一世的盐罐》。他的雕塑把风格主义风格发展到了极致——他的文艺复兴前辈们所追求的庄重得体的古典主义理想消失了。

建　筑

风格主义的建筑师以一种非正统的方式来回应古典的复兴。佛罗伦萨劳伦琴图书馆前厅（图13.45）是为梅迪奇家族的图书馆而建的，地处圣洛伦佐教堂的修道院之上。1524年，米开朗基罗首先开始这项工程，楼梯是在1558年到1559年间设计的，而房间部分由乔治·瓦萨里（Giorgio Vasari，1511—1574年）和阿玛那蒂（Ammanati，1511—1592年）完成。那是人们所见过的最为独特怪异的房间之一，它的怪异之处包括入门大厅，有两层楼高，其高度超过了它的长度和宽度。壁龛（墙壁凹进去的空间）的底部比顶部要小，而同样颠覆传统标准的部分则是壁龛侧面的柱子。

图13.46　安德烈亚·帕拉第奥，维琴察圆顶别墅，约建于1567年到1570年。这栋建筑所采用的对称和重复超出了实用的范围，因为建筑的四面看起来都完全一样。帕拉第奥对于古典原型——罗马帕特农神庙——的热情致使他建造了这样一座风格主义样式的建筑。

当时和当下　威尼斯的犹太人区

20世纪所发生的最可怕的历史事件之一是大屠杀。希特勒统治时期的德国发起的反犹太人运动，导致了六百多万犹太人被屠杀。大屠杀之所以得逞的一个原因，是希特勒在欧洲主要国家的首都建立了犹太人居住区，使得他轻而易举地控制了欧洲犹太人。把犹太人驱逐到专门居住区的种族隔离行为，最早发生在14世纪的西班牙和葡萄牙。在1460年，法兰克福建立了较大规模的犹太人区，威尼斯的犹太人区则出现于16世纪早期。

犹太人来到威尼斯的历史可以追溯到14世纪早期，到1381年时，威尼斯已经许可犹太人在这个城市居住，从事高利贷的生意——付息借贷——并出售二手衣服和物品，这就出现了典当行业。1397年，因为犹太银行家和商人在从事金融活动中的不法行为被发现，导致所有犹太人都被驱逐。他们在威尼斯的连续停留时间不得超过十五天，而且还要佩戴标志以让人们一眼能看得出他们的身份。但是这条法律的执行越来越松懈，威尼斯的犹太人社区一直繁荣到1496年。那一年，犹太人再一次被驱逐，而这次，他们每年只获准在威尼斯停留两个星期。

1508年，尤利乌斯二世和意大利的其他地区以及欧洲结成了反对威尼斯的同盟。1509年春天，教皇的军队逼近威尼斯，居住在泻湖边大陆上的大型犹太人社区里的犹太人逃进了威尼斯市区。许多犹太人领袖提供了急需的财力援助，威尼斯发现自身面临的一个窘境是该让这些犹太人在哪里居住，就这个问题激烈地争论了七年。圣方济各会每每布道时警告说，如果允许犹太人在威尼斯居住，上帝就会惩罚这个城市。最终，1516年3月29日，参议院以压倒多数通过了一项提议，同意把犹太人全体迁到一座小岛上，这座岛有两个入口和威尼斯相连，晚上可以关闭。这样，威尼斯既能利用犹太人社区的技能和金钱，又和他们处于隔离状态。

犹太人被放逐的这个岛建成了一个新的铸造厂。威尼斯语中表示熔化过程的词叫“gettare”，而岛上新建的铸造厂叫“getto nuovo”。很快，这个岛本身就被叫成了Ghetto Nuovo，而“ghetto”这个词也进入了日常用语当中，在整个欧洲通用开来，指城市中犹太人居住区。

柱子建在了墙的里面，而不是墙的前面，和通常建筑中的墙和柱子的位置相反。卷轴式的梁托通常都是起支撑作用的，但是从其所处的位置看，已经丧失了这个功能。仿佛是墙壁在往里面推，挤压着参观者的感觉。最后，楼梯在下面有三段分开的台阶，但是都通向顶部同一处门道——这肯定会造成拥挤的问题。这间让人兴趣盎然，感觉并不很舒服的房间，在各个方面都和古典主义的建筑规则相反，也许可以看作是对古典建筑语汇独到的风格主义诠释。

建筑师安德烈亚·帕拉第奥（Andrea Palladio，1508—1580年）来自于意大利北部的维琴察，他建造了一栋风格主义的建筑——园顶别墅（图13.46），对后世影响深远。这栋别墅约建于1567—1570年，是他在维琴察和附近所建的许多别墅中的一座。圆顶别墅展示了帕拉第奥对对称和古代建筑的极度热情，因为建筑的四面都是完全一样的，每一面都摹仿了古代庙宇的正面，带着由柱子支撑的三角形山墙。中心的圆顶让人想起了古罗马的帕特农神庙（见第五章，图5.14）。当然，园顶别墅的效果是和谐、庄严、肃穆的，令人感觉宏伟壮观。不过，别墅是原本用来邀请和欢迎客人的，这一理念在这栋建筑上已经改变，反而令人有种压迫感。要想进入别墅，参观者得先上许多级台阶，让人自觉渺小。此外，尽管用来招待客人的底层很宽敞，但楼上的卧室却较低矮。

帕拉第奥不仅是位建筑师，还是位作家。他的《建筑四论》（*Four Books on Architecture*）于1570年出版，是建筑师们必看的手册。圆顶别墅体现了一位建筑师对古典建筑的推崇，古代建筑的逻辑被风格主义者的非实用性再诠释所取代了。

文化影响

文艺复兴改变了人看待自身的方式。人们不再满足于仅仅做一个大的社会或宗教团体的一部分。随着意大利文艺复兴的发展，出现了对个人的关注，这一思想在两个世纪后的浪漫主义时期被大力颂扬。

意大利文艺复兴为人类留下了一份宝贵的遗产，即永无穷尽的智慧源泉。文艺复兴鼓励独立的思想和有判断力的细致研究，这导致了17世纪的科学革命，如哥白尼和伽利略这样的思想家就是基于早期的进步思想出现的。

在意大利的画家和雕塑家中，个人艺术天才的力量可能体现得最为显著。还有谁能超越拉斐尔、达·芬奇、米开朗基罗这些体现了文艺复兴及其文化影响的天才人物呢？“文艺复兴时期的人”这个观念，即多才多艺的个人，在许多领域都达到完美的高峰的人，指的就是这些非凡的艺术家，他们的成就从来没有被超越过。

在艺术领域之外，马基雅弗利的政治思想也对后世产生了根本性的影响。他的现实性的统治方法不仅为当时的统治者，也为后来的统治者确立了统治原则。更为平和的、但不乏影响力的社会理想，是文艺复兴时期的宫廷礼节，尤其是卡斯蒂廖内所提出的那些。他关于行为举止的理想确立了他那个时代受过良好教育的人的行为标准，并为后世所效仿。

关键术语

文艺复兴
人文主义者
新柏拉图主义
天窗灯笼式屋顶
洗礼堂
透视缩短
透视画法
没影点
垂直正交直线
空间透视画法
圆鼓形柱墙
经文歌
音画
十四行诗
民谣
六节诗
香颂
明暗对照法
渲染层次
列柱走廊
油画
弥撒曲
小调
无伴奏人声音乐
风格主义
寓言（寓意画）

可供进一步深入学习的相关网站：

http://www.nga.gov/collection/gallery/gg4/gg4-main2.htm
（佛罗伦萨早期文艺复兴的视觉导行，附有许多该时期不错的图像。）

http://gabileo.imss.firenze.it/museo/b/emedict.htm
（梅迪奇家族谱系，带有文艺复兴时期佛罗伦萨家族成员的许多链接。）

http://www.artchive.com/artchive/D/donatello.htm
（这个网站包括了艺术史上每一个时代每一种风格的所有艺术家，是相当好的资源。）

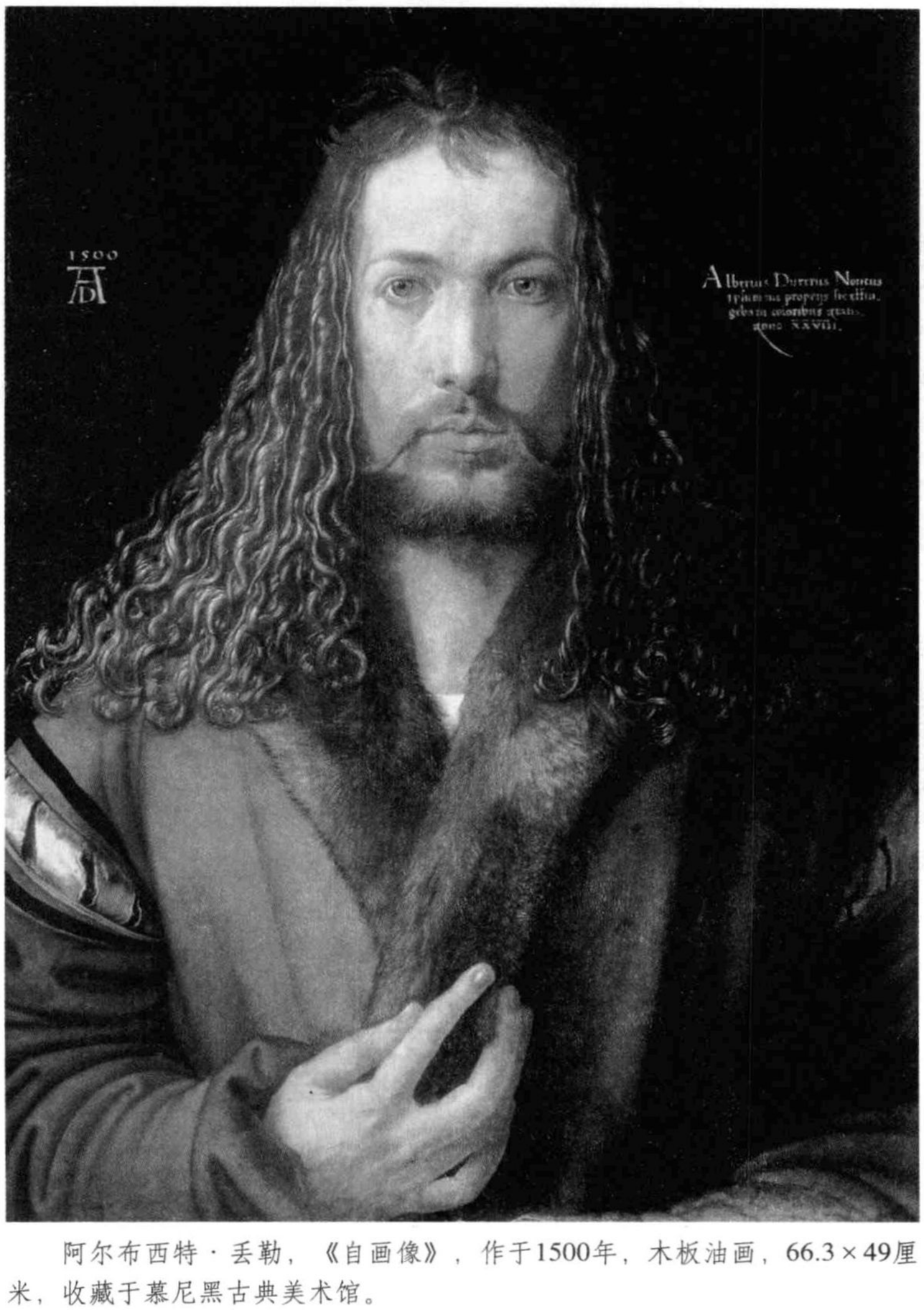
http://www.michelangelo.com/buon.bio-index2.htm
（该网站是关于米开朗基罗人生和事业的综合资源。）

http://Great Buildings.com/buildings/st Peters of Rome.htm
（这个伟大的建筑网站是个不错的工具，可以查看所有时代的建筑。）

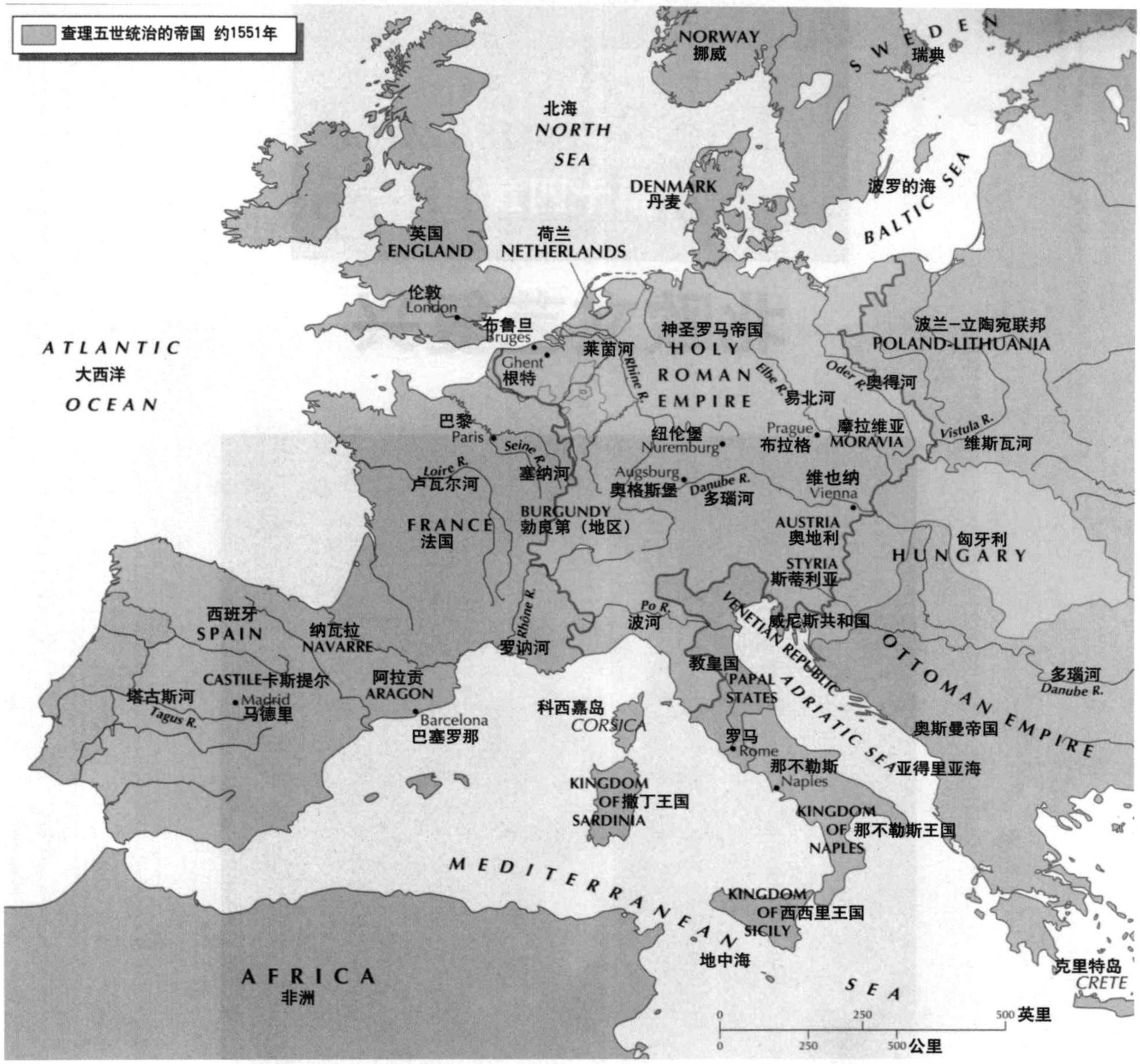
	历　史	艺术与建筑	文学与哲学
约1426年		康平（Robert Campin），《梅豪德祭坛画》（*Mérode Altarpiece*）	
1425—1432年		范·艾克（Jan Van Eyck），《根特祭坛画》（*Ghent Altarpiece*）	
1497—1498年		丢勒（Albrecht Durer），《启示录中的四骑士》（*Four Horsemen of the Apocalypse*）	
1500年		丢勒《自画像》，（*Self-Portrait*）	
1505—1510年		博斯（Hieronymus Bosch），《地上乐园》（*Garden of Earthly Delights*）	
1509年			伊拉斯谟（Desiderius Erasmus），《愚人颂》（*The Praise of Folly*）
1516年			托马斯·莫尔爵士，《乌托邦》
1517年			路德（Martin Luther），《九十五条论纲》（*Ninety-Five Theses*）
1519年		达·高赫多那（Domenico Da Cortona），《香波堡》（*Château of Chambord*）	伊拉斯谟，《家常谈》（*Familiar Conversations*）
1520年	教皇利奥十世将路德逐出教会		
1521年	沃木斯会议审判路德		
1529—1535年	英国宗教改革议会	路德，《上帝是我们的坚固保障》（*A Mighty Fortress Is Our God*）歌词	
1534年	亨利八世宣布自己为英国教会领袖		
1535年	坎特伯雷大教堂大主教托马斯·贝克特神龛被毁 亨利八世下令禁毁修道院		
1536年			加尔文（John Calvin），《基督教原理》（*Institutes of the Christian Religion*）
1540年		小贺尔拜因（Holbein the Younger），《亨利八世》（*Henry VIII*）	
1542年	夫里希斯发明三角测量法		耶稣会建立
1543年			维萨里（Andreas Vesalius），《人体结构》（*SevenBookson the Structure of the Human Body*） 哥白尼（Copernicus），《天体运行论》（*On the Revolutions of Celestial Bodies*）
1549年			英国所有教堂都要备有托马斯·克兰麦的《公祷书》
1550年	神像和祭坛画被下令从英国教堂清除		
1553—1558年	玛丽恢复英国天主教		
1555年	《奥格斯堡和约》结束了德国宗教战争		
1559年	伊丽莎白重新成为英国教会领袖		第一批《禁书录》
1566年	范·艾克的《根特祭坛画》为教会支持者所藏		
1566—1567年		老勃鲁盖尔（Bruegel the Elder），《农民婚礼》（*Peasant Wedding*）	
1590—1592年			蒙田（Montaigne），《随笔》（*Essays*）
1595年		莫利（Morley），复调合唱曲作曲家《正是五朔节的采花时节》（*Now Is the Month of Maying*）	克里斯托弗·马洛，《浮士德博士》
1596年		斯密斯逊（Smythson），哈德威克庄园（*Hardwick Hall*）	
1598年	南特敕令结束法国宗教战争	威尔克斯（Weelkes），复调合唱曲作曲家《当维斯塔下山的时候》（*As Vesta was Descending*）	
1600年			吉尔伯特，《关于磁现象》
1603年			莎士比亚，《哈姆雷特》
1609年	伽利略把望远镜用于天文学研究		开普勒（Kepler），《宇宙和谐论》（*On the Motion of Mars*）
1620年			培根（Bacon），《新工具》（*Novum Organum*）
1628年			哈维（Harvey），《论血液循环》（*On the Circulation of Blood*）

第十四章

北欧文艺复兴



阿尔布西特·丢勒，《自画像》，作于1500年，木板油画，66.3×49厘米，收藏于慕尼黑古典美术馆。



约1551年，查理五世统治的帝国

本章概览

北欧早期文艺复兴

低地国家创造了高水平视觉艺术

北欧文艺复兴高峰期

发现的时代，政治和宗教冲突，莎士比亚，肖像画

北欧早期文艺复兴

在北欧和英国，古典价值的“复兴”比在意大利要来得缓慢。贸易和商业往来把意大利的思想带到了北方，这些思想不可避免影响了北欧的艺术传统。随着贸易的发展，商人阶层繁荣起来，这个阶层比以往任何时候都具影响力，他们很快成为了当时艺术的最重要的赞助人。

根特和布鲁日

低地国家，即今天的比利时和荷兰地区，在15世纪初有不少重要城市。像根特这样的商业中心，城市周围环绕着农田，是为了贸易的便利沿着河岸和海岸而建的。1340年，根特成为繁荣的纺织品中心，出产挂毯、花边和其他精美的纺织品，这些产品经由斯凯尔特河的重要港口出口到世界各地。不过到1400年，根特丧失了它的地区贸易中心的地位，附近布鲁日港口取而代之成为了整个北欧的金融中心。布鲁日的兴起有很多因素，其中之一是由于黑死病致使根特的人口剧减。最重要的原因也许是因为布鲁日，而不是根特成了勃艮第公爵们最喜欢的城市，尤其是“善良的菲利普公爵”（1396—1467年）。菲利普梦想建立一种可以和法国相抗衡的宫廷文化，所以在15世纪早期，菲利普把都城从第戎迁到了布鲁日。那个时候，梅迪奇家族在布鲁日建立了他们银行的一个重要支行，这样，菲利普很快就能获取有关佛罗伦萨文化景观的新鲜讯息。

菲利普的祖父“大胆的菲利普”和他的兄弟贝利公爵是北欧伟大的艺术赞助人，就像南欧的梅迪奇家族一样。（贝利公爵委托林堡兄弟所画的《祈祷书》完成于1416年；见第十二章）他们的宫廷沉迷于骑士精神，因而促进了和骑士相关的娱乐——持矛比武、马上比武、庆典、游行等。他们身穿金线缝饰的衣服，披着貂皮大衣，佩戴珠宝。他们还订制最精美的挂毯。周围聚集着诗人、音乐家、学者和画家。但不幸的是，15世纪末，布鲁日港被淤泥充塞，市区的范围也缩小了，失去了金融中心的重要地位。这个城市被冷落和遗忘长达四百年，然而，今天的布鲁日仍然是保存得最好的欧洲早期文艺复兴城市之一，许多街道和建筑物依然是当年的样子。

佛兰芒油画

将油彩颜料用于石头和金属材料上已经有几百年的历史了，但直到15世纪早期，才用在帆布上作画。以往，画家用的是蛋彩。用蛋彩（颜料和蛋黄相混合）作画，画家要快速作画，因为这种混合物干得很快。用蛋彩作画很难进行细部刻画，因为颜色不容易混合均匀，而且不透明。油彩（颜料和亚麻油相混合）可以保持很长时间的湿润状态，这样颜色就可以融和在一起，还可以在画面表面着色。在刻画精细的质地时，如柔软的肌肤、蓬松的头发、天鹅绒、木头、金属或石膏，用油彩都可以做到。

罗伯特·康平　用油画技巧创作的第一件重要作品是《梅豪德祭坛画》（图14.1），是罗伯特·康平（Robert Campin，约1375—1444年）所作。他既是图尔奈画家行会的成员，也是城市委员会的委员。

这件祭坛画仍然反映了中世纪的传统：比如，圣母和天使加百利的身体比例很大，不是现实的真实人体比例，这体现他们身份的重要。尽管如此，由于使用油彩而引导了一个新趋势，画家开始注意到了细节部分的描绘。这幅作品大约画于1426年，康平用了混合的技巧：用蛋彩画底色，然后马上在底色上用油彩作画。

这幅祭坛画是“三联画”——由三块木板合成的画。三联画用绞链连接，可以合上以保护里面的画面，当以某种角度打开时，三联画可以竖立在地面上，不需要扶持。这是我们所知道最早描绘发生在家里，而非在教堂或神圣地方的天使报喜场景。在这幅作品里，传统的宗教主题和对日常生活的精确观察融合在了一起。

中间的木板上画的是天使报喜的情景。左边的木板上画的是一位富有的商人——赞助人梅希林的因格尔布莱西和他的妻子，他们正透过一扇开着的门往里面看，这两人见证了这一神圣事件。这个设计，用连在一起的木板巧妙建立了空间上的联系。

画家对画中的每件物品都刻画细致。画面的每一部分都十分吸引观者的视线，其中对于细节的专注也充满了宗教象征。比如，长椅上面装饰的狮子就是警惕的象征，也象征着耶稣和他的复活；装饰的狗是忠诚和热爱家庭的象征；蜡烛指耶稣带给世界的光；百合花是纯洁的象征，是属于处女的花（圣母百合）。最有趣的象征细节大概要数沿着采光用的窗户射入的光线上的那个小人了，光线射向玛利亚的肚子。这个小人手拿着十字架，预示着耶稣马上就要成肉身了。每一件物品，即使日常用

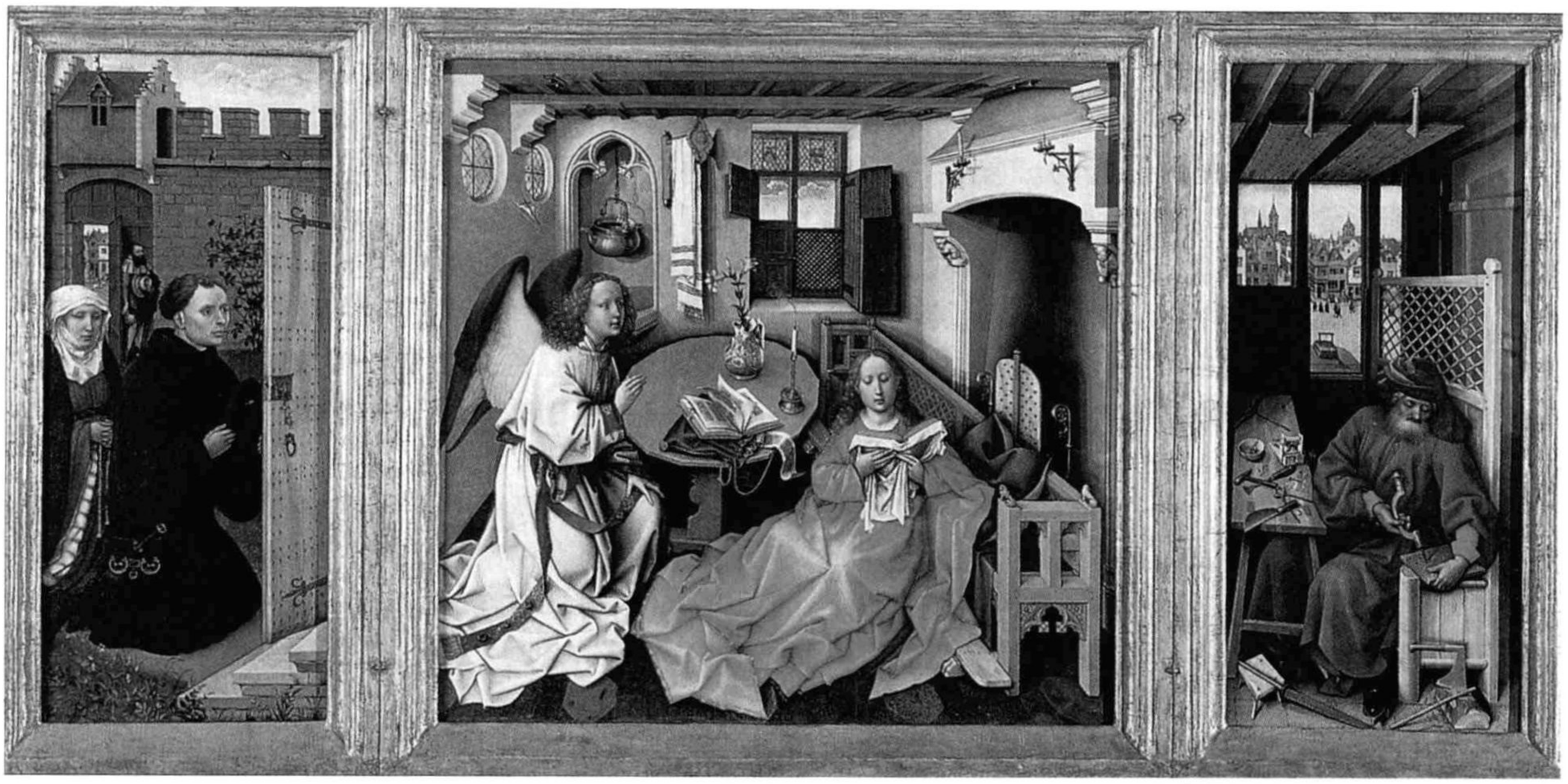


图14.1　弗雷麦勒画师罗伯特·康平，《梅豪德祭坛画》，作于约1426年，木板油画，中间木板尺寸64.1×63.2厘米，两边木板尺寸64.5×27.6厘米，修道院藏品，1956年。收藏于纽约大都会艺术博物馆。中世纪最喜欢用的颜料是蛋彩，但是油彩的质地更能画出逼真的事物，并具美感。同样具有创新性的是把天使报喜画在了15世纪佛兰芒一个中产阶级的家里。

具，都带着象征意味。一个非同寻常的象征是在右边的画板上，那里，玛利亚的丈夫约瑟在他的木匠铺——那种15世纪佛兰芒地区摆满工具的木匠铺——做着捕鼠器。这大概画的是圣奥古斯丁说过的话，他说上帝的十字架是降服魔鬼的捕鼠器，他以他的死做诱饵来捉魔鬼。

扬·范·艾克　在15世纪20年代，画家扬·范·艾克（Jan Van Eyck，约1390—1441年）效力于“善良的菲利普”，他不仅是一位画师，还作为使节出使西班牙和葡萄牙。在葡萄牙，他为菲利普未来的新娘伊莎贝拉公主画像，这样远在佛兰德斯的菲利普就可以看到她的模样了。他不仅闻名于勃艮第宫廷，而且在外国来访的贵族，尤其是来自意大利的贵族们当中也很有名。到了16世纪中期，乔奇奥·瓦萨里在他的《名人传》中提到扬·范·艾克时，说他是“油画的发明者”。

像罗伯特·康平一样，范·艾克也通过详尽的细节来描绘世界。1432年，扬·范·艾克创作了《根特祭坛画》，离《梅豪德祭坛画》的完成没有几年。《根特祭坛画》是件更为雄心勃勃的作品，有可能是扬·范·艾克的兄弟休伯特·范·艾克协助他完成的。这件作品现在在根特的圣贝文大教堂，这是件恢宏的“多联画屏”（包括多块画板的画作）共有26块画板。当画屏合上时，四块画板展现的是天使报喜的情景（图14.2），四块画板很巧妙地形成了一间屋子。甚至连边框都利用到画里，在屋内投下阴影。在最低层的中间，是施洗者约翰和福音书作者约翰，前者的特征是他的驼毛外套和怀抱的羊羔，后者的标志是手拿盛有蛇的圣杯。这两个人物画得好像安放在壁龛里的雕像一般。范·艾克画的光线从右边照射进来，就像现实当中一样，加强了画面的逼真感。这件作品所在的圣贝文大教堂是为施洗者约翰建造的，他被视作根特的城市守护圣徒。

一份注明日期为1535年5月13日的契约表明，画面左边的宇斯·维伊德和右边他的妻子伊丽莎白·鲍露特是祭坛画所在的礼拜堂的建造者。外面边框上刻有这样的话：“休伯特·范·艾克，史上最著名的画家，应宇斯·维伊德的要求开始了这件画作的创作。他的兄弟扬，仅次于休伯特的画家，完成了这件不朽的使命。由此，赞助者于1432年5月6日将作品和责任交付予您。”关于休伯特·范·艾克，人们几乎一无所知。不过，作品中提到了作者，表明中世纪时期行会制度的匿名制开始转变成对艺术家个人的肯定。

当画屏全部打开时，整个画面描绘的是关于人类的拯救和赎罪的内容（图14.3）。里面的画面光彩夺目，和外面黯淡的色彩形成了对比。下面中间的画板上描绘的是“羔羊的崇拜”：神秘的羔羊被作为牺牲献祭，血喷射进圣杯，象征着

耶稣的牺牲。在画面前景中，是生命之泉，象征着上帝的恩宠从那里不断地流出。人们在向羔羊表示敬意，人群里有《旧约》中的先知和族长、古典诗人和哲学家，《新约》中的使徒和各个阶层和时代以及不同地方的人们。不同的身材和面部表情以及他们身体的瑕疵和畸形，使得每个人物都各具特色。空间透视法的运用加强了写实主义感（见第十三章），画面后景里的物体的颜色和边缘没有前景当中的强烈清晰：远山和天空融合了。这和《梅豪德祭坛画》不同，《梅豪德祭坛画》中画家对每件物品都给予了同等程度的关注，不管是在前景还是在后景。

与下面的画板不同，上面的画板没有形成一个统一的构图。在中间是上帝或耶稣，身着鲜红色披风，并佩戴有璀璨的宝石。这个人物好像自身包含了三位一体的各个方面：圣父、圣子、圣灵。最外面的是亚当和夏娃——北欧木板画中最早的大型裸体人物；看起来是很自然，显然是有模特作为原型画的。夏娃突出的腹部是那个时期流行的人物样式，而非暗示怀孕。亚当的嘴微微张开，好像在说话。亚当好像是以仰角来画的，可以看见他的脚底，仿佛踩在边框上，因为观者必须抬头看这些人物。

范·艾克在他受委托所画的肖像画《阿尔诺芬尼夫妇像》（图14.4）中进一步展示了其杰出的天才，这幅作品通常叫做《阿尔诺芬尼婚礼》。在画面后墙镜子的上面，有这样的字样："扬·范·艾

图14.2　休伯特·范·艾克和扬·范·艾克《根特祭坛画》（合拢状态），约作于1425—1432年，木板油画，3.4×2.3米，收藏于根特圣贝文大教堂。尽管玛利亚和天使加百利画得太大了以致于站不起来，但是整个空间布置得依然很巧妙，好像穿越了画框后面的四块画板，甚而边框向房间里投下影子。

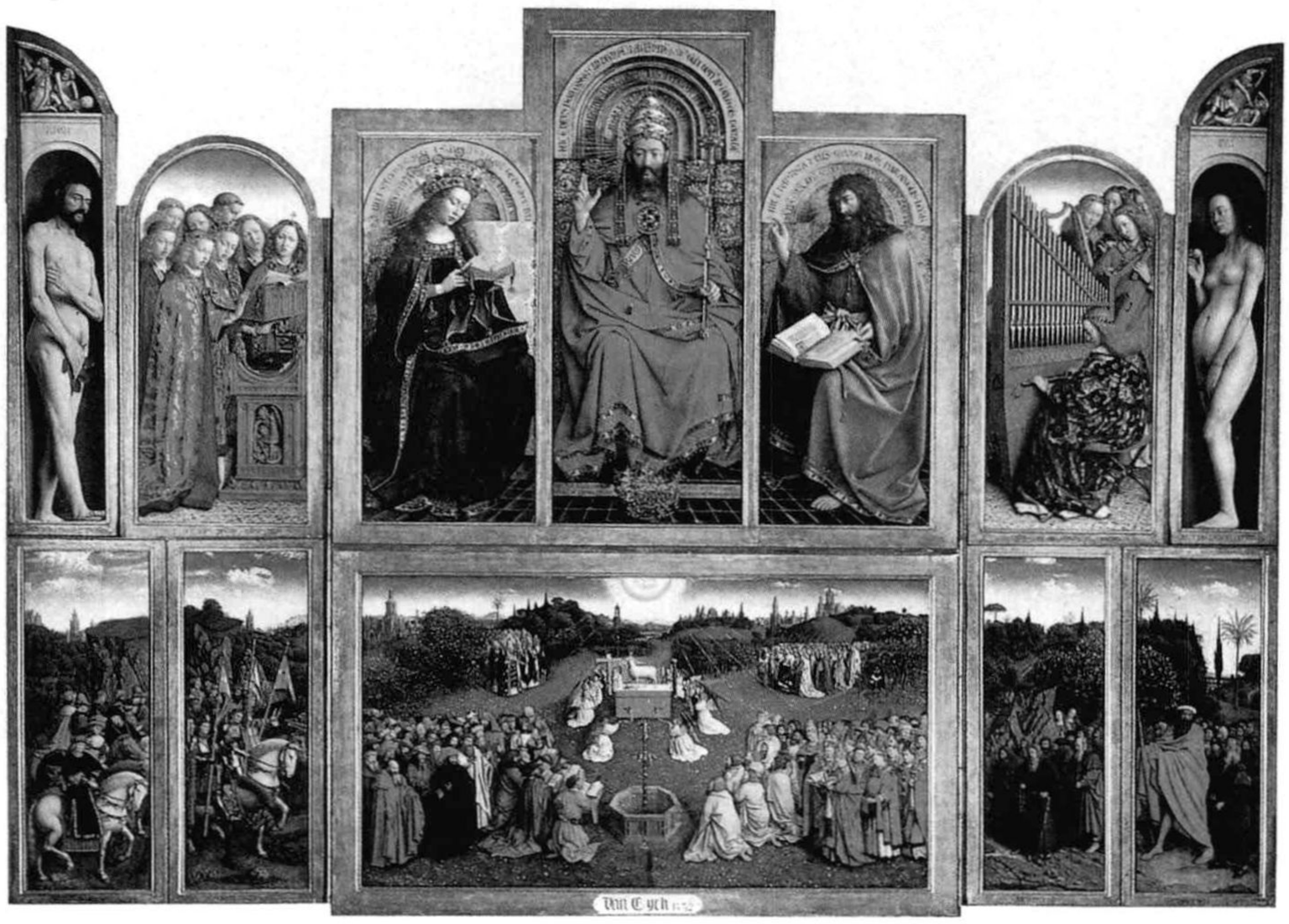


图14.3　休伯特·范·艾克和扬·范·艾克《根特祭坛画》（打开状态），约作于1425—1432年，木板油画，3.4×4.6米，收藏于根特圣贝文大教堂。因为下面的中心画面是表现很多人在敬奉上帝的羔羊（神羔，耶稣基督的别称）的仪式，所以这件纪念碑般的多联画有时被称为《神秘的羔羊》。

图14.4　扬·范·艾克《阿尔诺芬尼夫妇像》，画上有签名，标注的日期是1434年，木板油画，83.8×57.2厘米，收藏于伦敦国家美术馆。在这幅作品中，画家对于肖像画法的兴趣表现得很明显。瑟娜米突起的腹部是那个时期的风尚（注意《根特祭坛画》中夏娃同样隆起的腹部），而不是促成婚礼交换誓言的因素。

克在此，1434”。我们在镜子中可以看到反射出的景象：阿尔诺芬尼和妻子瑟娜米的背影，在他们旁边还有两个人，站在和观者相同的位置上。头戴红色头巾的人可能就是画家自己，表明他的确在现场出席了婚礼。

乔瓦尼·阿尔诺芬尼是一位意大利商人，在布鲁日做梅迪奇家族的代理人。这幅作品通过画中华丽的织物和耀眼的服饰，表现了15世纪布鲁日商人阶层的繁荣。阿尔诺芬尼妻子突出的腹部又一次说明了这是当时流行的人体样式，而非指怀孕。这样的效果也许是腹部处塞了垫子的缘故，并且经由衣服的皱褶和她站立的姿势进一步突出了这样的效果。

尽管长久以来，人们都认为这对夫妇是在新房里，交换婚姻的誓言，但是近来有观点认为我们所看到的不是婚礼，而是订婚仪式，并且画中的房间不是卧室，而是阿尔诺芬尼寓所的主客厅。这一时刻正像莎士比亚在《亨利五世》中所描写的，英国国王向法国公主凯瑟琳求婚时说：“给我一个答复吧。当真的，答复我吧！这样，大家就拍一记手掌成了交——你怎么说，公主？”这样的手的接触通常表示彼此同意结婚。至于这间屋子，有人指出那有华盖的床是“作为遗产继承的家具”，一般放在主客厅作为主人身份的象征。

画面里满是用隐蔽的象征主义表现的带有象征意味的物品。例如，装饰在床柱上的圣玛格丽特，是保佑孩子出生的圣徒；夫妇二人的鞋脱在一边，表示他们站在圣地之上；镜子边框上的十个场景表现了耶稣的受难，树枝形的吊灯上的唯一一根蜡烛代表全知全能的上帝；狗是忠诚的象征。人们认为在寻常日用品中可以发现上帝在尘世间的存在。

希罗尼穆斯·博斯　扬·范·艾克试图描绘真实的世界，而希罗尼穆斯·博斯（Hieronymus Bosch，1450或1453—1516年）所描绘的与之截然相反。博斯的名字取自荷兰南部一个叫斯何托根博斯的地方，他在那里长大并在那里工作。斯何托根博斯远离交通要道，与进步思想隔绝，是一个中等规模的商业城镇。它所处地区的宗教、政治、社会和经济一直都很动荡。在博斯的世界里，人们相信女巫，大学里教着占星术，幻觉被认为是事实。尽管直到1516年去世，博斯都是天主教兄弟会的一员，但是他曾公开批评教会的某些做法。

博斯的作品展示了非凡的想象力和高度的个人风格，他的画充满了怪异和险恶的动物、半人半兽。他的画作都是一次性完成的，“直接画”（alla prima），没有预先画草图。他的画面看上去精细脆弱。其他佛兰芒画家强调实在的立体维度，而在博斯的画中则强调梦幻般的透明。当他的同代人在画自然的影像时，博斯画的是一个光怪陆离的世界。博斯对光与影的美术问题不感兴趣，他更多地关注主题的道德蕴涵。

博斯的三联画《干草车》（图14.5）约创作于1495—1500年，阐明了一句佛兰芒的谚语：“世界是架干草车，人人奋力抢所得。”干草车是世俗事物和快乐的象征，这幅画讽刺了贪婪的罪恶。像他所有的画作一样，这幅画也画满了大量装饰图案。中间的画板上，各个阶层的人们相互争抢着干草：一些人被压在了车轮下。一个庸医塞满了自己的钱包。一个贪吃的僧侣监督一群修士往袋子里塞干草。干草顶上一个人在弹着鲁特琴，右边一个跳舞的魔鬼像玩长笛一样玩着自己的鼻子，还有一对人在灌木丛里接吻。只有左边的天使注意到了天上的耶稣。左边的画板画的是原罪。反叛的天使从天堂被扔了下来，天空满是怪物。右边的画板上是地狱的景象——魔鬼所拉的干草车翻倒向地狱。

博斯最著名的作品《地上乐园》（图14.6）可能作于1505年到1510年间，和《干草车》一样，也是关于世人的愚昧和地狱的惩罚的训诫主题。创世故事又一次被安排在左边的画板上，地狱的情景在右边。不过这幅画中心的画板所画的肉欲的快乐是惩罚的重点。

中间的画板上，布满了无数的小人、怪异的动物和新奇的植物。那些硕大的水果都是容易腐烂的，像樱桃、草莓和黑莓——腐烂的水果是一种反复出现的意象，同时也暗指那样的快乐是短暂的。画面上，人们嬉戏于情色之间。饕餮的恋人坐在浆果里，引诱着别人也进来。其他的恋人被透明的罩间所环绕，不知道他们的行为被别人看得一清二楚。

左边画板上画的是创造夏娃、夏娃与亚当见面、智慧树和罪恶堕落的开始。右边画板上是地狱的场景：上面部分，城市着了火。一对耳朵被一把刀切开了，但是又被一枝箭把两只耳朵穿在一起。有一个女修道院，房顶是马的头盖骨，里面住的是魔鬼。一个骑士正被狗吞噬。乐器在这里变成了刑具。这一回贪婪被称作了“肉欲的音乐”，而风笛用来特指男子的性器官。一种鸟状

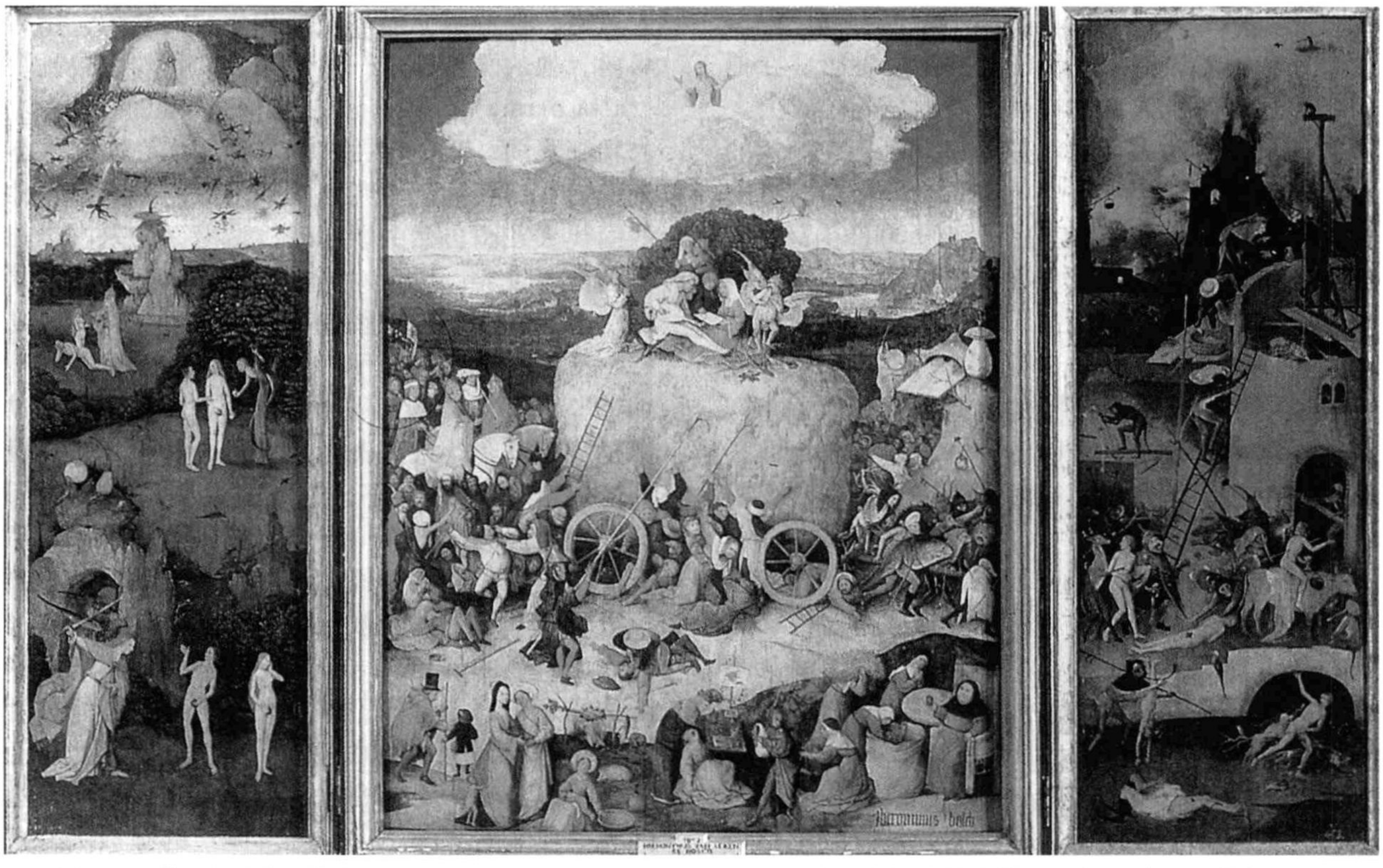


图14.5　希罗尼穆斯·博斯，《干草车》，约作于1495—1500年，木板油画，中间画板1.40×1.00米，两翼各147×66厘米，收藏于马德里普拉多博物馆。这幅画的另一个版本在马德里附近的埃斯科里尔，学者们一直在争论哪一件才是真迹。各色人等都在奋力抢着干草，根据谚语，干草代表的是物质财富。

的动物在吞食、排泄着被诅咒的人们。一个吝啬鬼对着下水道吐着金币。每一种罪恶都在地狱里受到了惩罚。在风笛下面看着我们的那张脸是作者的自画像吗？如果是，那么博斯把自己也放在了地狱里！

尽管博斯作品的许多涵义我们都无法捉摸，但有些方面还是很清楚的。当他画着一位母猪一样的修道院院长拥抱着垂死的人时，他在暗中批评教会榨取有利于修道院的遗嘱的做法。博斯那个时代的教职人员常常很腐败，他们一边对别人鼓吹简朴和禁欲，自己的生活却奢侈放荡。

德国艺术家阿尔布西特·丢勒后来评价博斯的作品说，这样的画作以前“从来不曾看到过，也没有人能够想象得到”。随着其他艺术家、作家和知识分子开始抨击教会，博斯对于教会的描绘很快成为了呼吁教会改革的呼声中的一部分。

北欧文艺复兴高峰期

哈普斯堡皇室的赞助

博斯成为西班牙国王菲利普二世最喜欢的北方画家，这位国王是16世纪后半期最富有、最伟大的艺术收藏家。菲利普不仅拥有《地上乐园》，还拥有其他三十多幅博斯的作品。博斯的画作很明显地触动了这位优雅、教育良好、彬彬有礼的君主的心弦。

菲利普二世是查理五世和匈牙利的玛丽的侄子。查理五世是神圣罗马帝国皇帝，匈牙利的玛丽则是查理五世的姐妹。来自哈普斯堡皇室的查理五世统治了西班牙、低地国家、德意志帝国、匈牙利、西班牙的美洲殖民地和意大利的部分地区。尽管查理不是艺术的积极支持者，但自从他在1532年发现了提香的画以后，就和玛丽成了艺术家主要的赞助人。匈牙利的玛丽从1531年到1556年一直是尼德兰地区的女总督，在此期间，她对15世纪佛兰芒绘画越来越有热情，她所获得的作品中就有范·艾克的《阿尔诺芬尼夫妇像》（见图14.4）。

由于有来自美洲的金银作为财政支持，菲利普进一步丰富了他叔叔和姑母的大量收藏。与此前的查理五世和玛丽一样，他最喜欢提香，他给提香提供年薪，允许提香画自己想画的任何题材。当提香1576年去世时，菲利普已经藏有很多

图14.6　希罗尼穆斯·博斯，《地上乐园》，约作于1505—1510年间，木板油画，中间画板2.20×1.95米，两翼各2.20×0.97米，收藏于马德里普拉多博物馆。博斯对于怪诞的偏好，并置不相关的事物，以及它们非常规的大小，都预示着萨尔瓦多·达利和20世纪的超现实主义（见第二十一章）。

提香的作品了。菲利普还从佛兰德斯收集到康平和博斯的画作。到菲利普去世时，他已把1500多幅作品带回了西班牙。

伊拉斯谟和北欧人文主义

北欧的人文主义学者伊拉斯谟（Desiderius Erasmus，1466—1536年）出生于尼德兰地区的鹿特丹。他和博斯一样，也以批判的眼光来看待欧洲15世纪末和16世纪初的教会，不过他并不是一个反圣像崇拜者。在《为了宗教而朝圣》中，他看到坎特伯雷大教堂的托马斯·贝克特大主教的神龛时，大为惊叹："哦，神啊！那些丝绸的衣物多么耀眼，那些金质的烛台多么威严……金银财宝难以计数。最不值钱的就是金子，通体光彩夺目、闪闪发光、金碧辉煌，镶着稀有的硕大的宝石，其中有一些宝石甚至比鹅卵还大。"

伊拉斯谟把基督教信仰融合进古典学术的研究中。伊拉斯谟既有批判的眼光，又有精神的信仰，他把柏拉图和圣保罗的思想结合了起来，把亚里士多德和圣奥古斯丁的哲学结合了起来。伊拉斯谟是在共生兄弟会中受的教育，这是一个世俗教徒的团体，效仿耶稣基督的生活。1487年，伊拉斯谟进入奥古斯丁修道院，1492年任司祭。伊拉斯谟游历广泛，曾在欧洲的多数文化中心学习、讲学，包括英国。在牛津，他结交了托马斯·莫尔爵士；在剑桥，他担任神学教授和希腊语教授。

伊拉斯谟著有《家常谈》（1519），抨击天主教会内部的弊端，书中讽刺辛辣准确。教会对《家常谈》极为反感，神圣罗马皇帝查理五世颁布命令，说一经发现有教师在课堂上使用这本书，将立即处决。这本书在伊拉斯谟在世时就印刷了四十多版，而一百年后的弥尔顿说，剑桥里的每个人仍在读《家常谈》。不过伊拉斯谟最著名的作品是《愚人颂》，一部讽刺他那个时代的虚伪和矫饰的作品。

伊拉斯谟并非刻意和天主教会作对，他的目的是通过批评它的弊端，促进其内部改革，从而使教会内部更为纯净。

马丁·路德和宗教改革

如果说有一个人左右了16世纪欧洲的历史的话，那么这个人就是新教改革的关键人物马丁·路德（Martin Luther，1483—1546年）。和伊拉斯谟一样，路德（图14.7）也是一个奥古斯丁修会的修士和人文主义学者。并且二人还有一点相同之处是，路德也不是一个反圣像崇拜者，尽管他知道他的学说触发了反圣像崇拜的狂潮。路德是一位狂热的艺术爱好者，尤其是音乐。他曾为他的新教教会仪式谱写赞美诗，有许多首至今仍在传唱，尤其那首《上帝是我们的坚固保障》。两个

当时和当下　反圣像崇拜和对艺术的攻击

16世纪欧洲新教徒的反圣像崇拜运动重点在于打破对上帝神性形象的“偶像崇拜”。新教徒们认为，这些圣像把上帝画成人的模样，是对上帝神性的贬损。这一逻辑迅速波及到教会里的所有圣像，认为这些东西会转移参加礼拜的信徒对救赎的思考。这无关艺术的价值问题，而仅仅考虑神像中亵渎上帝的内容。

1985年以来，美国的艺术家也受到攻击，因为他们创作的艺术作品被认为是淫秽的或渎神的。尤其是其中一些作品，对于某些人来说，挑战了与他们的基督教生活方式相联系的基督教思想。近来的攻击带有政治意味，因为被质疑的艺术和艺术家，比如，罗伯特·梅普尔索普和安德里斯·塞拉诺，是由国家艺术基金会拨款资助的。反对者认为，作为以纳税人的钱支持的政府不应该资助那些冒犯或烦扰纳税人的人。

1989年5月18日，在美国参议院，来自纽约州的共和党人、参议员阿尔奉斯·达马托把塞拉诺的一幅摄影作品撕得粉碎扔在地板上。他抗议说：“这种所谓的艺术品展示的只是粗俗，应该遭谴责和唾弃。”1989年7月26日，来自北卡罗莱纳州的共和党人、参议员杰斯·海尔姆斯提出一项法律修正案，要求制定法律禁止国家艺术基金会的资金擅自用于“宣传、散播和制作……淫秽或下流物品，包括但并不仅限于描绘施虐受虐、同性恋、虐童或进行性行为的个人；或……诋毁某一种宗教信徒或非宗教信徒信仰的物品。”

支持艺术家表现自我的人们发现这一声明的最后一段话尤其令人感到担忧，因为如果这一修正案被通过，政府就可以禁止资助有可能诋毁任何人关于任何信仰的任何作品。这对许多人来说，好像政府支持的审查制度。

这项修正案没能通过，由此开始了持续到今天的法律论战。政府应该扮演艺术赞助人的角色吗？如果不，那应该由谁来扮演？美国有许多大型舞蹈团、交响乐团、剧院、艺术家和作家都依靠国家的资金来完成他们的项目。

因此，文艺复兴时期的反偶像崇拜运动和今天关于艺术资助的争论之间的联系是很清楚的。我们今天的社会该如何处理这一争论，现在依然没有定论。

世纪后，约翰·塞巴斯蒂安·巴赫把路德的赞美诗用在自己的康塔塔中。

路德是维滕堡大学的哲学和圣经研究教授。在维滕堡，教学用语是拉丁语，教学方法是仔细研读经典，尤其强调用亚里士多德的逻辑学原理来研读。这种学习需要进行讨论和辩论。老师和学生每星期都参与论辩，以逻辑规则来判断哪方获胜。

维滕堡大学的教师大部分来自城中的奥古斯丁修道院，路德曾是那里的修士。路德专门研究圣经的语言和语法。1516年以后，他仔细研究了伊拉斯谟编订的希腊语《新约》。在他把这个版本的《新约》翻译成德文的过程中，他开始重新思考救赎的问题。他认为，救赎不是通过功绩，而是通过信仰。根据路德的观点，福音书是批判“整个教皇王国的错误观点的。……（这个观点认为）一个基督徒对于是否能够享受到上帝的恩宠是不确定的。如果这个观点成立，那么基督就完全没有作用了。……因此，教皇体制就成了真正意义上的精神刑讯室和恶魔统治的国度。”

这些言论明显地触犯了罗马教廷，但是真正让教皇列奥十世注意到路德的是他于1517年10月31日发表的《九十五条论纲》。教会长期出售赎罪券，用来预先赦免死后可能遭受的惩罚（包括免受炼狱之苦），为购买者铺平通往天国的道路。多明我会修士泰特泽尔的行为使路德尤为愤怒，泰特泽尔这样提醒他的听众：“捐献箱里钱币一响，灵魂就从炼狱升入了天堂。”智者弗莱德里希（Frederick the Wise）将泰特泽尔逐出了维滕堡，但是市民们径直跑到乡间去见他。人们告诉作为他们的本堂牧师的路德，说因为他们已经从多明我修士那里购买了终生的赎罪券，所以他们不再需要忏悔和参加弥撒仪式，路德义愤填膺，很快就写了《九十五条论纲》。

印刷术的出现使路德的思想发挥了更大的影响——路德认为印刷机是上帝赐予的礼物。在1500年，欧洲有两百多台印刷机。很快仅维滕堡就有了

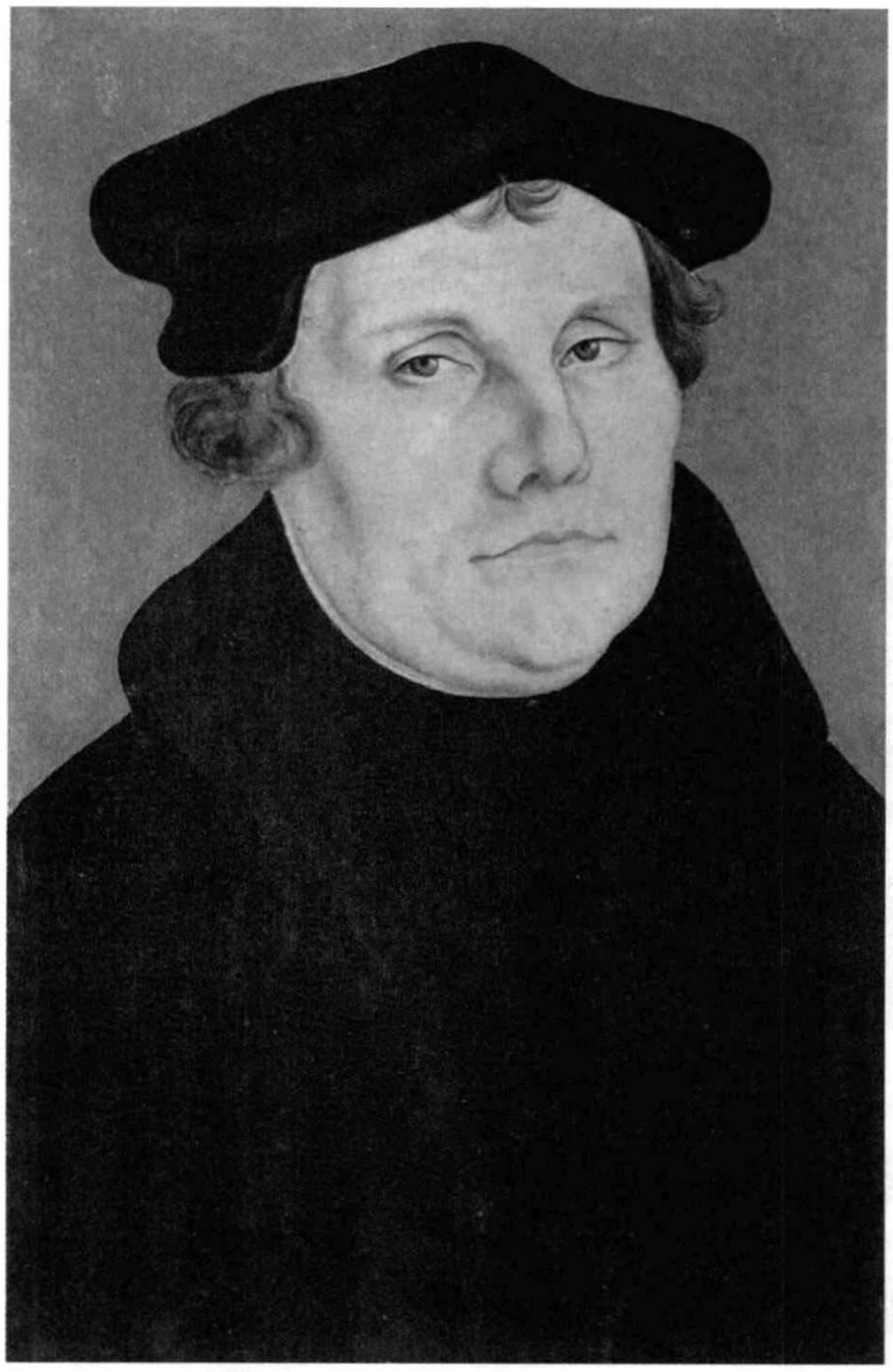


图14.7　鲁卡司·克拉那赫，《马丁·路德像》，作于约1526年，38.1×22.9厘米，收藏于佛罗伦萨乌菲兹美术馆。克拉那赫是路德的坚定支持者。路德批评教会的某些行为，诸如出售赎罪券，由此开始了新教改革运动。

七台，都在尽可能快地印刷着所谓的异端，即路德的作品。到路德去世的1546年，七十五万多本他翻译的德语版《圣经》刊行于世。

路德总结道，每一项不重要的宗教仪式都应该革除。对他来说，不重要的部分包括经院哲学、教会仪式、教会阶层体制、圣礼、组织机构，甚至还有祷告和礼拜礼式。信徒们可以“只经由信仰而不失为信徒”。

路德鲜明的改革思想在德国以外其他国家也开始发生了影响，最主要的国家是瑞士和英国。除了出售赎罪券，对于三个根本问题还在争论不休：（1）罗马教会的奢糜和世俗化；（2）信仰而非善功，是使个人得救的思想；（3）教皇制度以及《旧约》、《新约》中体现的经文信仰所构成的宗教传统与道德上的至高权威，这二者间的紧张关系。路德和其他新教改革者都致力于简化罗马教会的繁琐仪式而回归精神性的宗教本质。此外，新教改革者，尤其是路德，相信一个人要想获得拯救，必须信上帝，也只有上帝的怜悯，而不是个人的善功，决定着个人的灵魂得救。而且，宗教改革者的中心思想是强调个人心灵的重要性——个人不需要中介，直接和上帝沟通的关系，而不是经由神甫、信条和宗教传统之类的媒介所建立的和上帝之间的关系。

路德还心系社区大众。他认为在维滕堡不应该有人乞讨，每一个城市都应该关心其穷困者。维滕堡市民不肯为社区福利基金（路德1520年末建立的提供社会福利的机构）捐款，让路德很失望，他谴责他的会众是“不知感恩的禽兽”，并且宣称他不愿意作“这些猪的牧人”，而路德也真的不再讲道直到情况有所改善为止。他主张“基督和所有的圣徒在精神上都是一体的，城市的所有居民同样是一个共同体，每一个市民都是和其他人相关的，是整个城市的一员。”这样，路德就为社会民主和平等奠定了宗教基础。这些思想在接下来的一个世纪里，引起整个欧洲和美洲的社会革命。

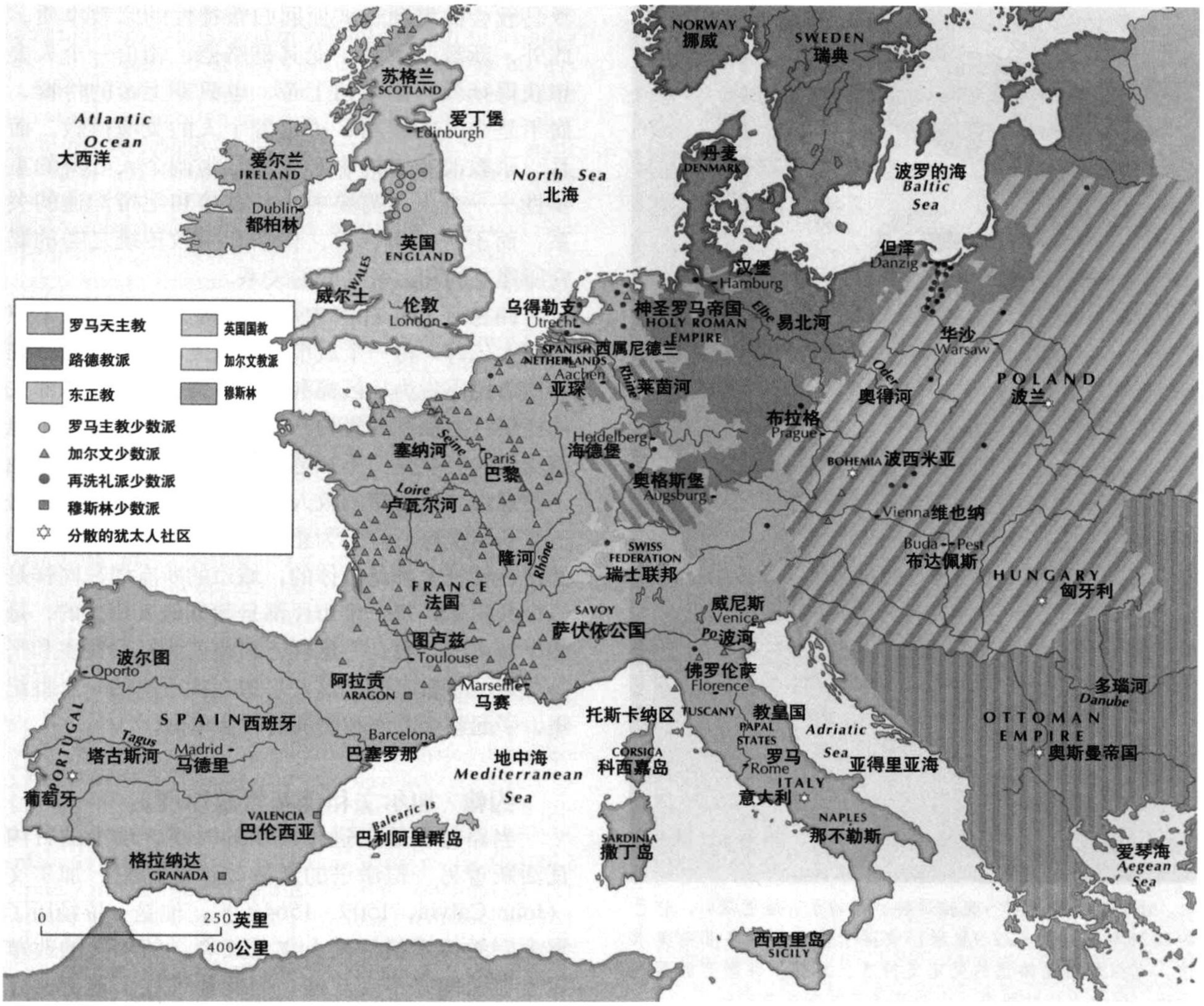
约翰·加尔文和《基督教原理》

当路德在德国进行改革的时候，瑞士的日内瓦活跃着另一位激进的新教改革者约翰·加尔文（John Calvin，1509—1564年），他是一位经历了重大宗教改宗的法国人文主义者。加尔文的改革观念在法国并不受欢迎，因此他逃往了瑞士。在巴塞尔，他出版了《基督教原理》一书，后来在日内瓦建立了一个神权政体，也就是说，一个由宗教人物或宗教团体统治的政体。

加尔文的改革和路德的一样，也涉及革除他认为多余和分散真正宗教虔诚的仪式。他反对圣徒的圣像，音乐的使用也仅限于圣歌。在加尔文控制的日内瓦，很多活动也是被禁止的，包括宴会、舞会；涂胭脂口红，佩戴珠宝、花边，不得体的服饰；诅咒、赌博、玩牌；读不道德的书籍和有婚外性行为等等。违反这些规则的人，如果第一次被抓到，会被警告，第二次被抓到，将处以罚款，第三次被抓到则要严惩了。一些人被驱逐，还有些人被处死。

和路德一样，加尔文也认为《圣经》是知识的最高来源，而且是宗教生活的唯一依据。他的《基督教原理》从《圣经》的教义中总结出如下一些原则：

1. 由于亚当的堕落，人生来就是完全堕落



约1560年，欧洲的宗教改革

的，因为他们继承了原罪。

2. 上帝的意志是绝对的，并且是全能的。

3. 信仰高于善功，因为人没有能力选择去做在上帝看来真正善的工作。

4. 救赎来自上帝无偿给予的恩典，而不是通过个人的任何行为。

5. 上帝凭神的力量预先选定了一些人——上帝的选民——获得永恒的拯救，而另一些人——被诅咒者——则被罚永堕地狱；由于没有人绝对肯定地知道他或她是选民还是被诅咒者，因此所有的人都要按上帝的诫令生活。

加尔文根据信徒是否明确宣布信仰，是否严守道德生活和他们在圣礼中的虔诚表现来确认上帝的选民；和路德一样，加尔文认为选民的人数为数不多。

加尔文主义从日内瓦传播到法国、尼德兰、英国、苏格兰和北美，影响了这些国家的社会、政治和思想生活。清教的兴起就有加尔文思想的影响，在弥尔顿的《失乐园》和17世纪美国清教徒作家爱德华·泰勒和柯顿·玛瑟著作中，以及19世纪霍桑的《红字》和麦尔维尔的《白鲸》等作品中，都可以看到加尔文思想的痕迹。

反圣像崇拜

反圣像崇拜运动指由于圣像的宗教内涵而对之进行的一次系统破坏活动。16世纪，当反天主教的运动席卷整个北欧时，反圣像崇拜的热潮也随之而来。对宗教圣像的大规模破坏是因为民众对教会日益世俗化和腐败的憎恨所导致的。《旧约》中对偶像崇拜的禁令被引用来为反圣像崇拜运动正名。在尤利乌斯二世和利奥十世的赞助下繁荣起来的艺术被当成教皇腐败的象征。在苏黎

交融　丢勒对墨西哥财宝的描述

埃尔南·科尔特斯1519年在墨西哥登陆，他代表的是居住在维也纳的西班牙国王查尔斯五世——哈普斯堡王朝的统治者。科尔特斯给查尔斯写了一系列信件，讲述了他的征服过程并且随信带去了一批财宝。这些财宝运到布鲁塞尔后，许多人都来参观，阿尔布西特·丢勒也是其中之一。

在这些财宝中最著名的一件是德累斯顿手稿，这是一卷可折叠的树皮纸手稿，历史可以追溯到13世纪早期。手稿叙述了农业方式，确立了玛雅日历，还绘有服装和神像，这件手稿是迄今为止发现的关于玛雅人生活最详尽的记录。因为送到了欧洲才得以保存下来，否则，就会毁于迭戈·德·兰达下令毁掉所有“异教”和“偶像崇拜”的浩劫中，迭戈·德·兰达是查尔斯五世任命的第一任尤卡塔半岛主教。

但是令丢勒印象最深刻的是来自“新世界”的那些非凡的黄金和金属制品：“在那些从‘新的黄金国度’带来献给国王的物品中”，丢勒写道：“我看到了一个纯金制成的太阳；同样有一个纯银制成的同样大小的月亮；还有各种各样奇怪的物品：武器、盔甲等，这些东西非常珍贵，估计要值十万金币。但是在我有生之年，我从没见过让我如此欢欣的东西。我看到这些物品当中那些令人惊奇的艺术品，就赞叹在遥远的国度里，那些制作人的精湛技艺。”然而，这些阿兹特克黄金制品很快就被查尔斯五世熔铸成了流通货币，几乎所有从墨西哥送到欧洲的金属制品的命运大抵如此。

世，宗教领袖乌尔利希·茨温利甚至禁止在礼拜中使用音乐。约翰·加尔文写道：“只有那些眼睛能够看到的事物才可以被塑造和绘制：上帝的威严远非我们的肉眼所能感受，不能让不得体的表现对上帝进行亵渎。”这种情绪使得教会的支持者们在1566年拆除了《根特祭坛画》，把它藏在圣贝文教堂的塔楼里保护起来。

最具破坏力的反圣像崇拜发生在英国，由亨利八世（图14.8）发起，他于1535年下令毁坏修道院。亨利的这一举动有宗教和政治的两重动机。他想和阿拉贡的凯瑟琳离婚，并与安妮·博林结婚，因为他希望安妮能给他生个男性继承人，但由于他是天主教徒，他不能这样做。他和罗马的教皇克莱门特七世协商六年，仍未获准，于是亨利就去除了教皇在英国的权威。这样诞生了英国教会——英国国教教会，而它准许了亨利离婚。（继承人生了下来，但是亨利很失望，因为婴儿是个女孩——即后来的伊丽莎白一世。）

亨利首先打击了修道院，许多修道院的废墟至今仍然存在：格拉斯顿伯里——传说中亚瑟王的安葬地；丁登寺——它后来给了威廉·华兹华斯灵感，写下诗歌《丁登寺》。莎士比亚写道“荒废的唱诗席上甜美的鸟儿曾经歌唱”，他指的就是这些修道院的废墟。亨利的大臣托马斯·克伦威尔下令毁掉神像，尤其是那些“假圣像……滥用于朝圣和供奉的那些神像”。很快，坎特伯雷大教堂大主教托马斯·贝克特的神龛就被拆毁，圣徒地位也被取消。

发现时代

自从13世纪，马可·波罗从中国回来，欧洲对于地球的观点一直在不断地修正当中。在1450年后的两个世纪里，欧洲人通过探险绘制出世界的详细地图。欧洲的探险在出于传教目的和出于经济目的之热忱的推动下，导致了欧洲人与以前从未了解过的人们和文化相遇。

文艺复兴时期的探险家　1488年，葡萄牙探险家巴托洛梅·迪亚斯的船被一场强烈的风暴吹得偏离了非洲西海岸，到了南边很远的地方。在接下来往东北方向的航程中，他绕过了后来被叫做好望角的海岬，这样就说明非洲是被大海环绕着的。1497年，葡萄牙探险家瓦斯科·达·伽马从里斯本出发，沿着迪亚斯的航线航行十个月又十四天后，到达印度。同一时期，克里斯托弗·哥伦布于1492年在巴哈马群岛登陆。1500年，葡萄牙的佩德罗·加布拉尔从非洲大陆凸出部出发向西航行到现在的巴

图14.8　汉斯·小贺尔拜因，《亨利八世》，作于约1540年，木板油画，82.6×75厘米，收藏于罗马国家古代艺术馆。这位英国君主身穿婚礼礼服——这衣服他穿过六次。根据贺尔拜因晚年的记载，当时亨利已经49岁了，是一位“山一般的男人”。

西登陆。麦哲伦绕过南美洲顶端，越过太平洋到达菲律宾，途经印度洋，绕过非洲，环球航行一周。1522年9月8日，斐迪南·麦哲伦船队的18位幸存者在出航三年后，重新回到西班牙的加迪兹。

发现的时代也是怀疑的时代。因此，16世纪不断修正的不仅仅是地理方面的知识。宗教改革同样地在怀疑教会正统的权威。在宣称权威在于个人时，路德和人文主义的潮流产生了共鸣。路德强调个人的心灵、自我判断和信仰的个人行为，这些都是促进社会世俗化和科学研究兴起等文化转型的组成部分。

尼古拉·哥白尼　在地理“大发现”精神的鼓舞下，波兰天文学家尼古拉·哥白尼（Nicolas Copernicus，1473—1543年）在他去世那年出版了《天体运行论》一书。哥白尼的著作是古希腊地理学家、天文学家托勒密理论的发展。托勒密的著作再次被发现并在1410年翻译出来，在托勒密的理论基础上，哥白尼提出，地球和其他行星都是围绕太阳运转的，而不是太阳和其他行星围绕着地球运转。但是神学家们拒绝接受地球不是宇宙的中心这一理论，因此哥白尼的书被列入1616年刊行的《禁书录》中。尽管如此，哥白尼的著作仍然在传播。

新科学家　在英国，弗朗西斯·培根（Francis Bacon，1562—1626年）提倡一种“科学方法”，要求在设计好的实验中来进行实际观察。假说应该加以检验和证明；在科学上没有盲目“信仰”的位置。

在哥白尼出版《天体运行论》的同一年，安德拉斯·维萨里（Andreas Vesalius，1514—1564年）发表了《人体结构》一书，书中有在实际观察基础上绘制的人体解剖图。在英国，威廉·哈维爵士在人体的循环系统中发现了毛细血管，解答了血怎样从动脉中回流到心脏的谜题。英国数学家约翰·纳皮尔发现了对数，把数学家从繁重的计算中解放出来。1524年，加玛·夫里希斯运用三角测量法，提出可以提高测绘地图准确性的新原理。

绘画和版画制作

阿尔布西特·丢勒　如果说北欧有哪一位艺术家体现了文艺复兴时期的理想和人文主义特有的探索精神的话，那么他就是阿尔布西特·丢勒（Albrecht Durer，1471—1528年）。他是画家、印刷家、制图家、理论家、作家、人文主义者和出版家。他创作了大量作品，包括一百多幅油画和水彩画、上千幅素描和版画作品。

丢勒出生于纽伦堡，母亲是德国人，父亲是

表格14—1　西欧的宗教改革者

改革者	国家	意义
伊拉斯谟（1466—1533年）	尼德兰	《愚人颂》
马丁·路德（1483—1546年）	德国	《九十五条论纲》
茨温利（1484—1531年）	瑞士（苏黎世）	反圣像崇拜
约翰·加尔文（1509—1564年）	瑞士（日内瓦）	预定论
亨利八世（1491—1547年）	英国	破坏修道院

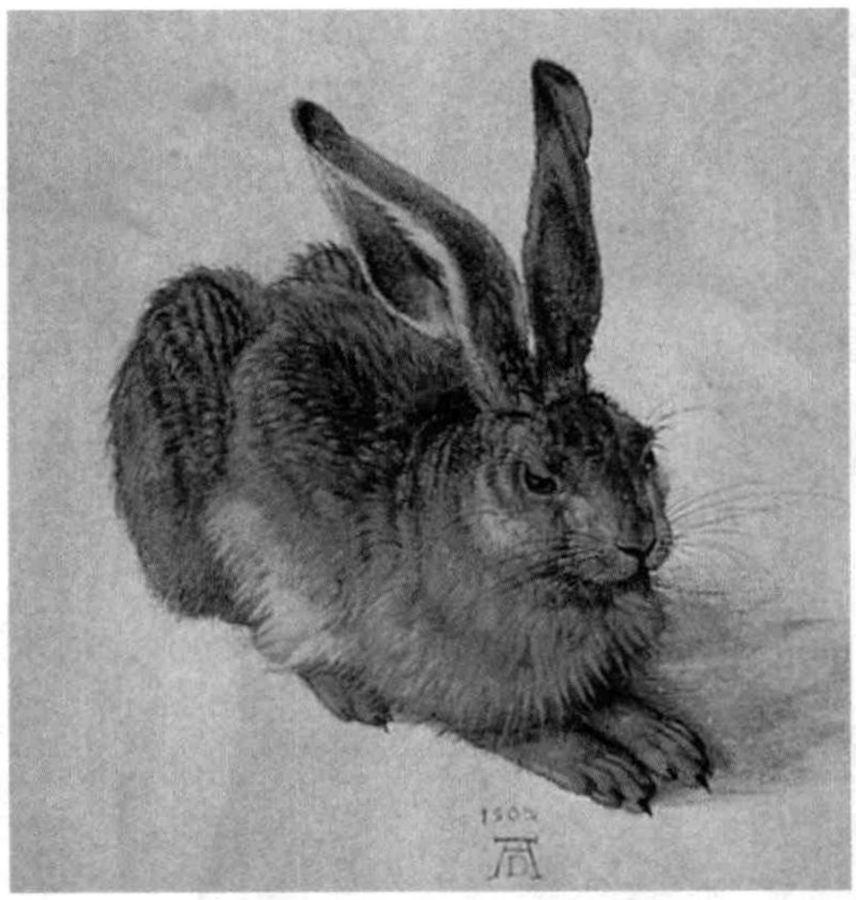


图14.9　阿尔布西特·丢勒，《兔子》，作于1502年，水彩画，25.1×22.9厘米，收藏于维也纳阿尔伯蒂纳。丢勒所画的兔子写生画表现了文艺复兴时期对于自然的兴趣。但是这幅画是丢勒在他纽伦堡的画室里画的，不像后来的艺术家是在户外写生。

位匈牙利金匠。和意大利的莱奥纳多·达·芬奇极为相像，丢勒对自然有强烈的兴趣，并认真加以研究。一个例子就是他作于1502年的水彩画《兔子》（图14.9）。在他的整个创作生涯中，丢勒对动物、鸟类和植物作了不同的研究，都作了素描或“写生”画。不过这一只兔子是丢勒在他的纽伦堡画室中依照兔子标本画的。

丢勒创作了不少自画像。在1500年创作的那幅作品（图14.10）中，他以一种极端自我颂扬的方式夸赞自己。“艺术”，他写道，“来自上帝，是上帝创造了艺术。要画出精美的作品是不容易的，因此，那些没有天分的人不要尝试作画，因为这是上帝赐予的灵感。”丢勒认为他被上帝赋予了这样的天赋，这是他和米开朗基罗所共有的一种人文主义的和个人主义的观点。

尽管丢勒在油画上很有天赋，但他的名声还是来自版画作品。在木刻版画和铜版画中，通过他的准确刻画、细节描绘以及作品效果的丰富多变，丢勒在一张纸大小的空间中就可达到高度的艺术境界。丢勒创作的一系列版画作品中，有一组题为《启示录》，印刷于1498年，共有十五幅木刻版画，背面还印有文字。这组画再版了好几次，使丢勒声名远播。《启示录》当中有一幅可怕的《四骑士》（图14.11）——死亡、战争、瘟疫和饥荒骑着马践踏着市民、艺术家、商人和

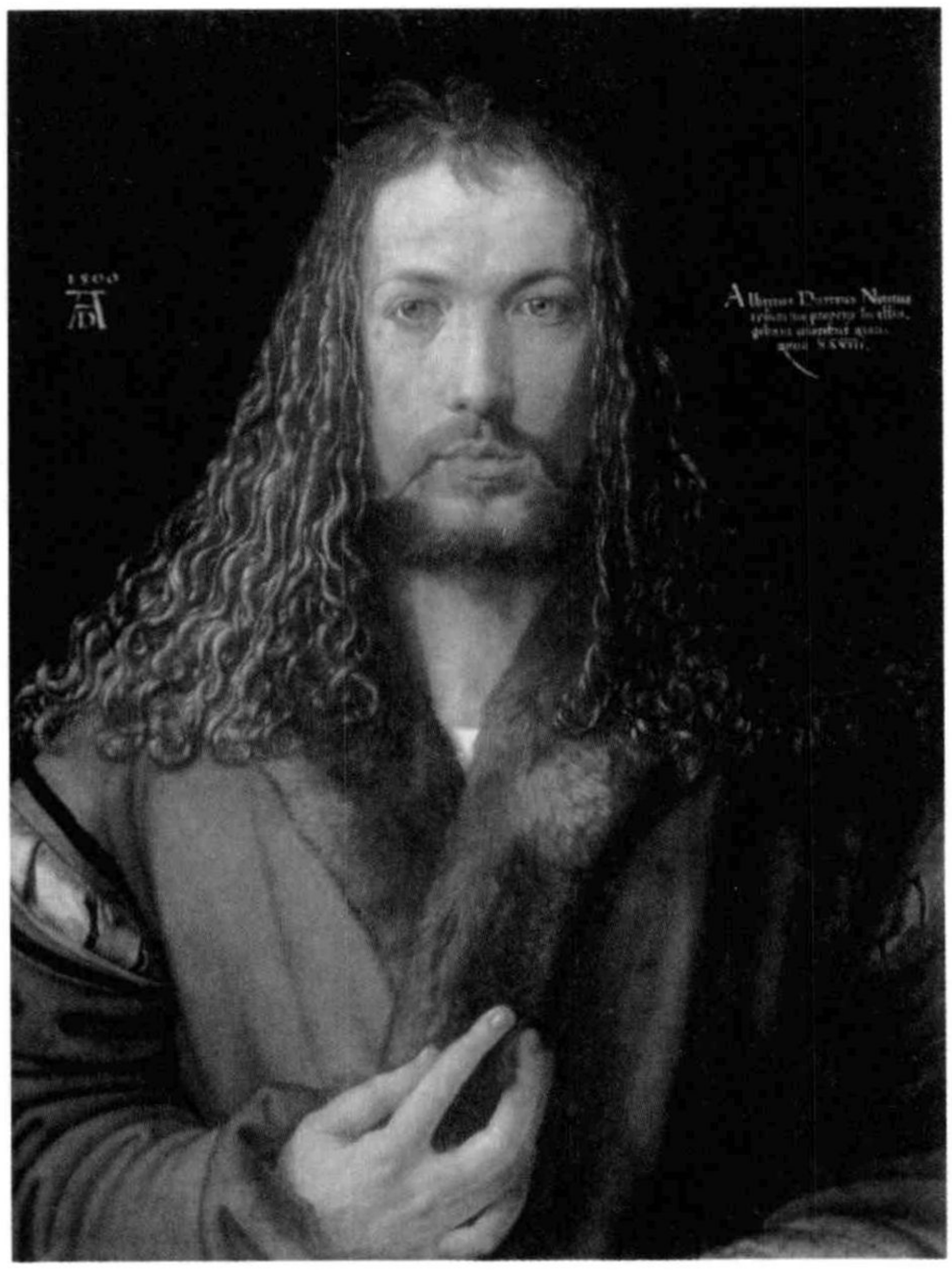


图14.10　阿尔布西特·丢勒，《自画像》，作于1500年，木板油画，66.3×49厘米，收藏于慕尼黑古典美术馆。丢勒将文艺复兴时期对个人的关注带到了前所未有的高度，他一生画了好几幅自画像。这幅画中，丢勒几乎不加掩饰地将自己画成了像基督的样子。

纽伦堡的其他居民。在木刻版画中，作品中凹进去的，即印刷出来的白色区是木头上被刻掉的部分，而黑色区是没有刻掉的，像浮雕一般凸起。墨水涂在木头表面，把纸放在涂满墨水的表面上用力压纸，图像就印到了纸上。

《亚当和夏娃》（图14.12）是铜版画，画中树枝上的木板有签名和日期：“纽伦堡的阿尔布西特·丢勒于1504年绘制这幅画。”铜版画是由刻在金属板表面的画面印下来的图像。用一把锋利的金属雕刻刀或钢凿，在金属板表面刻出画的轮廓。将墨水擦进凹陷的轮廓里，然后擦干净金属表面。再将湿润的纸放在有墨水的金属板上。印刷机的压力把纸压进凹陷处印上墨水。不管是铜版画还是木刻版画，刻上去的图像都是同原稿相反的镜像。

访问了意大利后，丢勒对人体越来越有兴趣，亚当和夏娃的题材基本上就是描绘男女裸体的托辞。丢勒运用了数学比例，从意大利作品以及它们对古典作品的诠释中汲取营养。他的亚当

图14.11　阿尔布西特·丢勒，《四骑士》，作于1497—1498年，木刻，39.4×28.3厘米。1919年由朱尼厄斯·S·摩根赠予。收藏于纽约大都会艺术博物馆。丢勒的天才把版画艺术提升到纯艺术的境界。在制作版画时，艺术家在一块木头上画上相反的图像，然后把线条以外的木头刻掉。将木头表面剩下的凸起部分涂上墨水，用纸压在木头表面，凸起部分就形成了图案。

和刚发现不久的古希腊雕塑《望楼的阿波罗》类似，而他的夏娃让人想起那件古典作品《米洛的维纳斯》。

丢勒在画中绘有人的四种体液的象征，这是来自古典哲学的观念。在《亚当和夏娃》的背景中：猫是胆汁质的（易怒的）；兔子是多血质的（自信的）；麋鹿是抑郁质的（忧郁的）；牛是粘液质的（冷漠的）。

1515年，丢勒成为马克西米利昂一世的宫廷画家。丢勒成为富有的名人了，他有了一间别人为他工作的工作室。在晚年，他致力于尺度和比例理论的研究。与莱奥纳多·达·芬奇一样，丢勒依靠维特鲁威的人体比例的图解，于1525年出版了一部《测量手册》，后来又出版了《人体比例四卷》。丢勒很关注实际的操作，他设计了一些装置帮助艺术家做透视法的素描。总而言之，丢勒对古典作品、自然世界、解剖学和透视法的兴趣都和他同时代的意大利人相似。

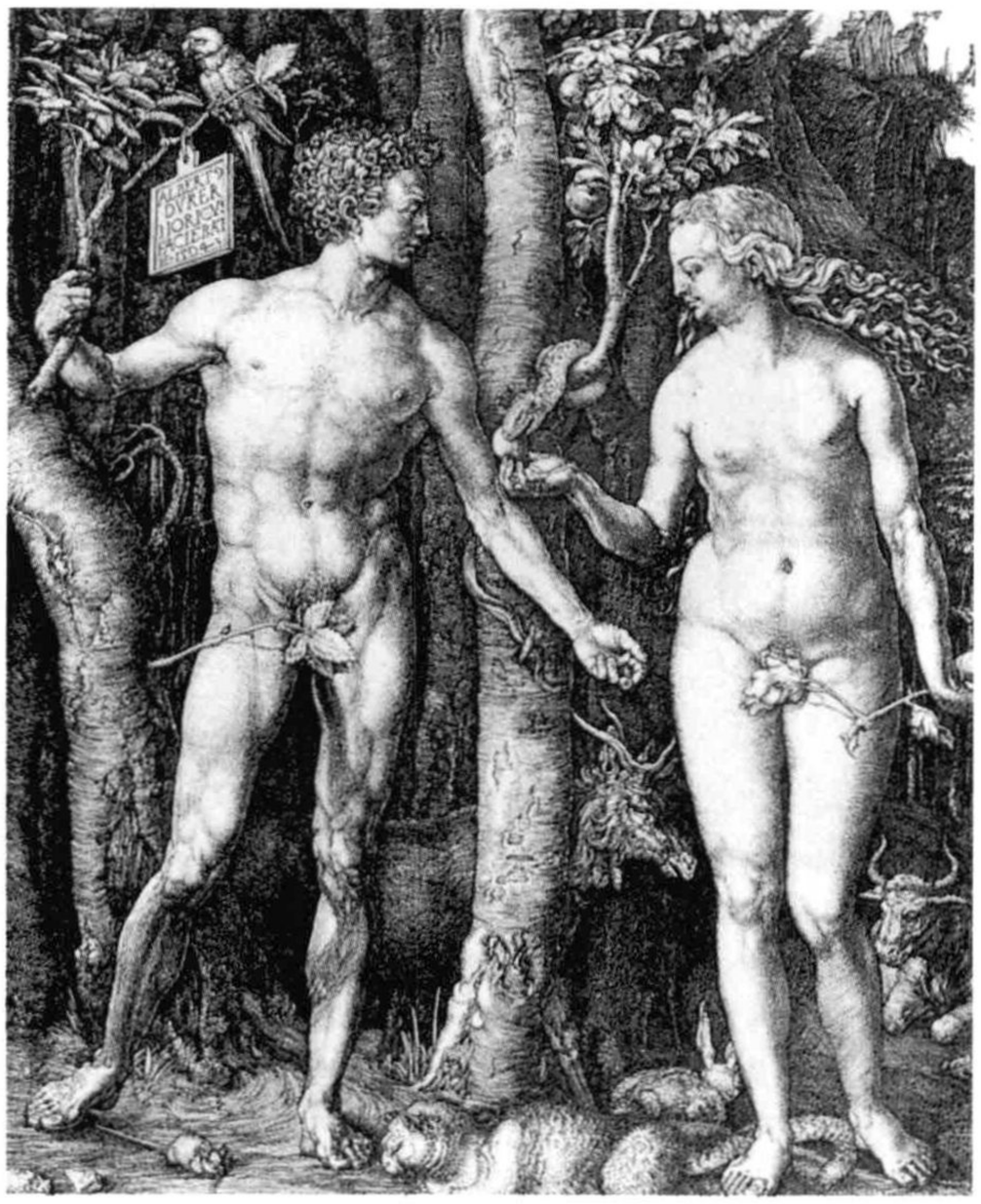


图14.12　阿尔布西特·丢勒，《亚当和夏娃》，作于1504年，铜版画，25.1×19.4厘米。收藏于费城艺术博物馆。在铜版画中，凹进去的部分是图像。艺术家在金属板上刻出轮廓，凹进去的部分填上墨水，墨水通过印刷机的压力就把图像压在了纸上。

尽管丢勒确实画过和印刷过宗教题材的作品，但那些都是他的早期作品。1519年，丢勒成为了马丁·路德的追随者。当宗教改革的势头越来越劲时，更多的北部画家开始创作世俗题材的作品。

汉斯·小贺尔拜因　汉斯·小贺尔拜因（Hans Holbein the Younger，1497/98—1543年）的艺术作品反映了这一世俗化倾向。贺尔拜因以肖像画闻名，他为许多重要人物画过像。小贺尔拜因生于奥格斯堡的绘画世家，他在父亲老贺尔拜因的画坊里工作，后来到瑞士巴塞尔学习，并于1519年在那里开了自己的画坊。大约在1523年，贺尔拜因创作了《鹿特丹的伊拉斯谟》（图14.13）。伊拉斯谟是荷兰著名的人文主义学者，他于1521年在巴塞尔定居。贺尔拜因敬重伊拉斯谟，与他成为了好朋友，并多次为他画像。

伊拉斯谟为贺尔拜因写推荐信，把他举荐到英国宫廷，贺尔拜因在那里开始为人所知。1536年，贺尔拜因成了亨利八世的宫廷画家，为国王（见图14.8）及其家人画像。作为亨利的宫廷画家，贺尔拜因还为亨利未来的新娘们画像。贺尔拜因作画的

方法是：先用粉笔画出草图，仔细刻画脸部，身体和衣服简单地勾勒一下，然后回到工作室画肖像画。被画的人可以把自己希望展现在画中的任何衣服送到贺尔拜因处，而不必坐在那里摆着姿势等着贺尔拜因一笔一划地描摹。这些肖像画线条细腻，造型传神。贺尔拜因不断变化肖像画的形式，但是他总是将人物画成庄重的样子。

彼得·老勃鲁盖尔　彼得·老勃鲁盖尔（Pieter Bruegel the Elder，约1525—1569年）对农民和乡村的描绘与贺尔拜因的宫廷作品形成了对比。关于他的生平人们所知甚少，老勃鲁盖尔生年不详，出生地也许是弗兰德斯。他到过罗马，在那里学习人文主义、古典主义和新思潮，但是这次旅行似乎对他的艺术的影响微乎其微。1563年，他和他老师的女儿结婚，并从安特卫普迁居到布鲁塞尔，在那里一直待到他去世。他的两个儿子也成了画家。

16世纪中期，希罗尼穆斯·博斯的画非常受欢迎，勃鲁盖尔靠临摹博斯的画赚了不少钱。不过他最好的画还是那些描绘老百姓日常生活的作品，被称为“风俗画”。其代表作是1565年创作的《收获者》（图14.14）。勃鲁盖尔受委托创作了一系列关于一年当中各个月份的风景画，大概一幅画代表两个月，这幅《收获者》代表的是八月和九月。勃鲁盖尔凸显了风景，自然不再仅仅是人和宗教事件的背景了。1416年，林堡兄弟（见第十二章）在他们的祈祷书中，也创作了一系列一年中月份的画，勃鲁盖尔作品中的新意在于其展现风景的方式。画中的人物，没有放在风景前面，不是以风景做为背景，而是和风景融为一体。画面的色彩使人感受到了夏日午后的温热——前景中用了大片的黄色和棕褐色，背景则是清新的绿色。

勃鲁盖尔的《农民婚礼》（图14.15）约作于1566—1567年，记录了一次乡下婚礼的喧闹。微笑的新娘坐在一块挂起来的黑布下面，双手紧扣。前景是两个男子抬着一块木板，上面放着很多盘米饭布丁。风笛手看着这道甜点，因为大米不是当地的物产，所以这是道美味佳肴。《农民婚礼》的构图刻意设计为不那么正式，并且把观者的视线都吸引到了这一事件上去。通过左下角中所表现的人物，其中包括一个舔着手指的小孩，使前景显得更加靠近观者。空间的安排是对角线式：放甜点的木板形成对角线，并且一直延伸到桌子上，直到大厅的后面。勃鲁盖尔大多用浅色调和简约的形式，营造了一种装饰图案的效果。他画中那些强壮结实的人物传达了这项庆祝活动生机勃勃、热闹生动的气氛。

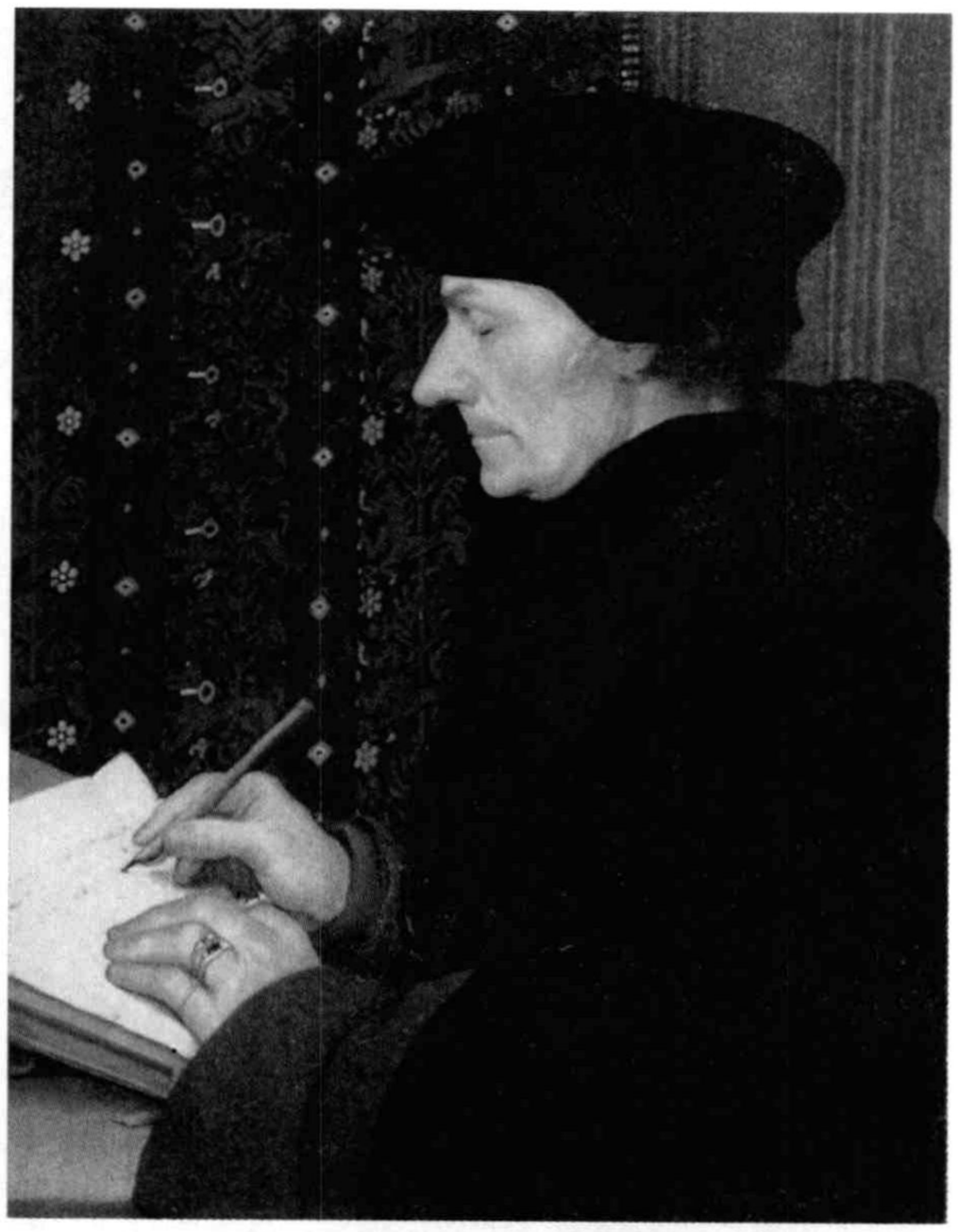


图14.13　汉斯·小贺尔拜因，《鹿特丹的伊拉斯谟》，约作于1523年，木板油画，42×31.4厘米，收藏于巴黎卢浮宫博物馆。贺尔拜因的这幅荷兰人文主义学者伊拉斯谟的肖像画，表现的是学者在记录自己思想时的情景，传达了伊拉斯谟思想上的权威性。

建　筑

当商人阶层占据越来越重要的地位时，也就出现了越来越多的世俗艺术赞助人，作为一种表现权力和地位的方式，他们对个人的奢侈和展示财富很有兴趣。城堡就是表现拥有者显赫地位的明显例子。城堡当中最壮观的是法国文艺复兴时期建造的城堡。因为卢瓦河谷气候宜人，野生物产丰富，文艺复兴时期建造的城堡多集中在那里。

香波堡　法国文艺复兴时期建造的最非同凡响的城堡就是香波堡了（图14.16），它于1519年开始动工，为国王弗朗西斯一世所建。最初的建筑师有可能是意大利人，多米尼科·达·高赫多那（Domenico Da Cortona，于1549年去世）。香波堡是文艺复兴时期最大的城堡，有440个房间，365个烟囱（一年365天，一天一个烟囱），14座大型楼梯，70座小型楼梯。香波堡的设计方案是建成一座

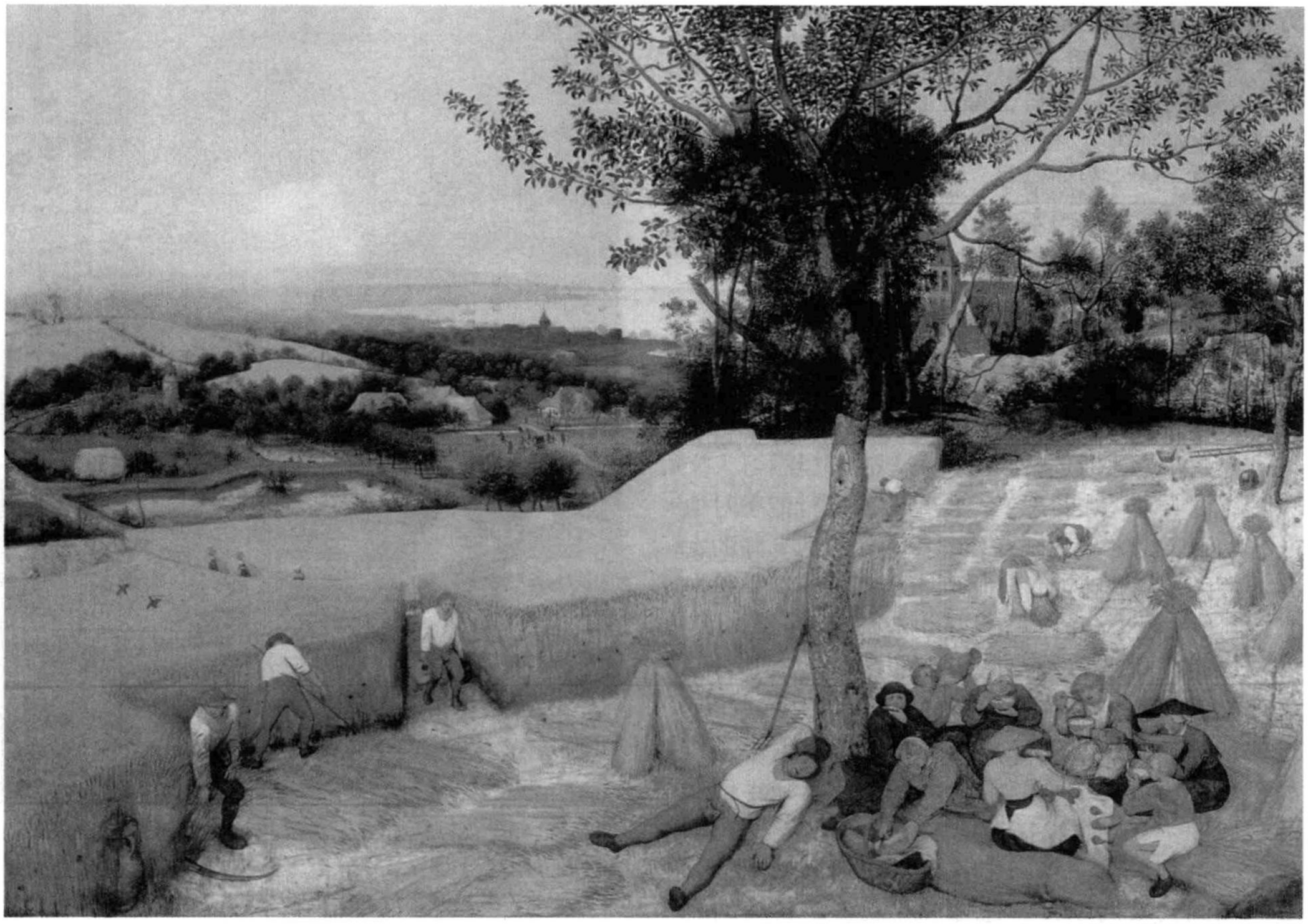


图14.14 彼得·老勃鲁盖尔，《收获者》，作于1565年，木板油画，1.18×1.61米，收藏于纽约大都会艺术博物馆。勃鲁盖尔的一系列描绘月份和相关劳动的画作，使得人们真正对风景有了兴趣，并将风景作为绘画主题，而不是单纯作为画面的背景。

带有中心要塞的中世纪城堡，四角有塔楼，四周环绕着围墙，原先还有一条护城河。不过，香波堡并不是用来防卫的，建造的目的只是以资炫耀。

香波堡有两个突出特点，一个在外面，一个在里面。从外面来看，在城堡顶部，是有着蜿蜒的街道、广场和塔楼的迷你小镇。在堡顶散步，就仿佛漫步在空中的神秘仙境中。在里面，最吸引人的是中间螺旋双梯。螺旋双梯直径有30英尺，顶部达到80英尺，双梯相互盘绕，但并不相交——两个人在不同的楼梯上可以看到彼此穿过中心天井，但是互相不能触及。

哈德威克庄园 原来堡垒森严、窗户很小的英国式城堡风格逐步让位给了带有巨大玻璃窗的通风房间式样。这些城堡是为亨利八世新任命的贵族建造的，亨利八世把教会的土地分给了他的支持者。哈德威克庄园（图14.17）就是这样一座城堡，它建于1591到1596年，很可能是英国著名建筑师罗伯特·斯密斯逊（Robert Smythson，约1535—1614年）的作品。哈德威克庄园是为什鲁斯伯里的伊丽莎白所建，她为人干练而果决，也被称为哈德威克的贝斯。伊丽莎白结过四次婚，从中积聚了大量财富，她本人也是商人。

哈德威克庄园的设计对称而紧凑，中间是主厅，四角是塔楼。创新之处在于将公共用途的房间和私人使用的房间分离开来。楼层根据房间的功能来决定，越是有正式用途的房间，所处的楼层越高。这样，仆人活动的大厅和其他房间就在一楼，私人房间在二楼，贵宾厅在顶楼。哈德威克庄园体现了英国文艺复兴时期的一项创造：一条长走廊——一间超长的房间，天气不好时，可以在里面进行室内活动。

哈德威克庄园的雄伟和对称是伊丽莎白时期建筑的特色。这个庄园尤其以它的大窗户著称，当时有一句著名的话说：“哈德威克庄园，玻璃窗多过墙。”此外值得注意的是，窗户的大小也是和楼层的高度成正比的，与里面房间所体现的

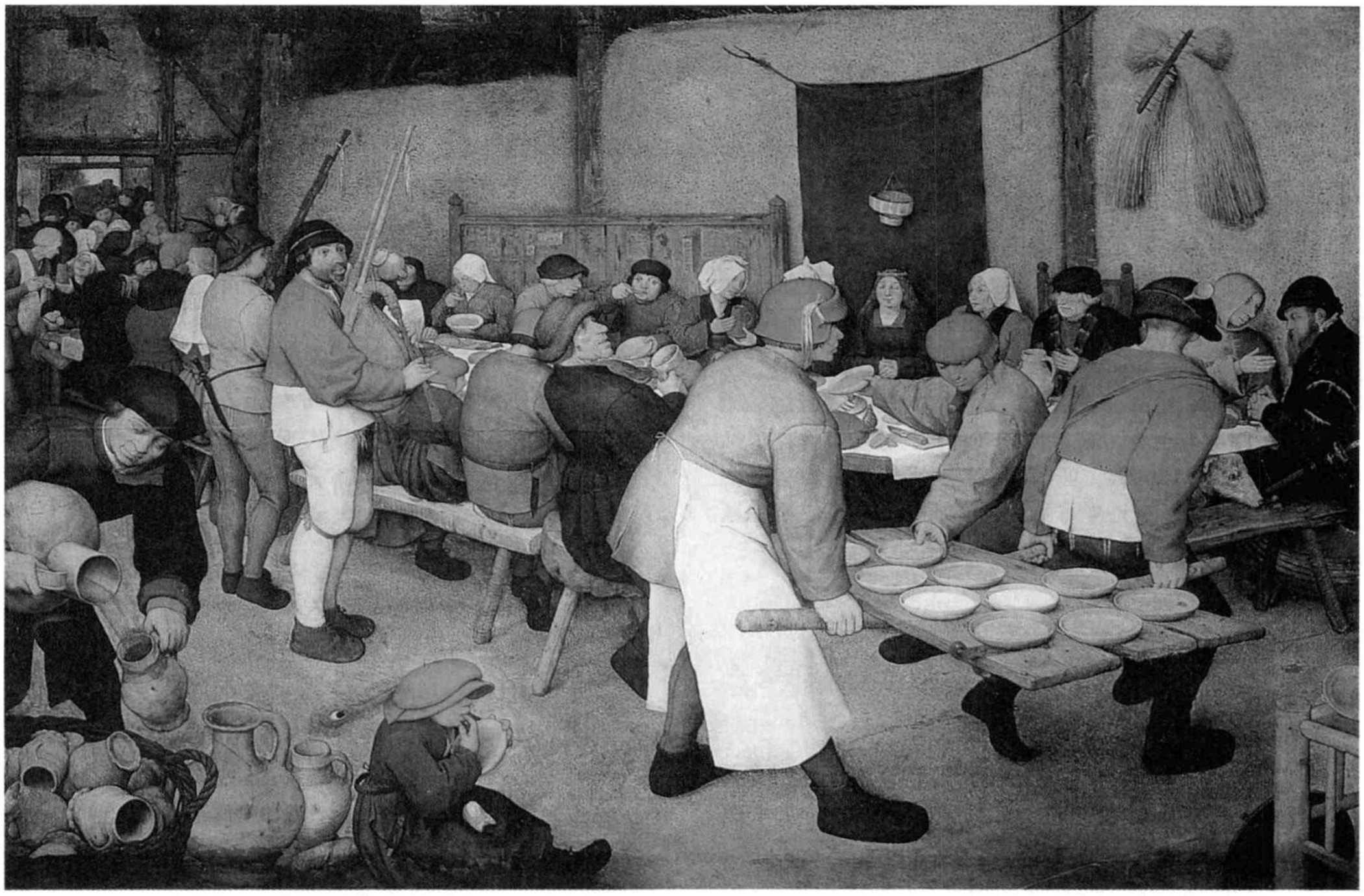


图14.15　彼得·老勃鲁盖尔，《农民婚礼》，约作于1566—1567年，木板油画，1.10×1.60米，收藏于维也纳艺术史博物馆。和他的同时代人不同，勃鲁盖尔对于个人的关注远不如对某一类型人的关注，尤其是对农民阶层的关注。

图14.16　多米尼科·达·高赫多那（传），位于卢瓦尔河谷的香波堡，始建于1519年，朝北的正面。登上气势雄伟的螺旋双梯，上到堡顶——在那里，在这座非凡的城堡之上，建有一个微型小镇。

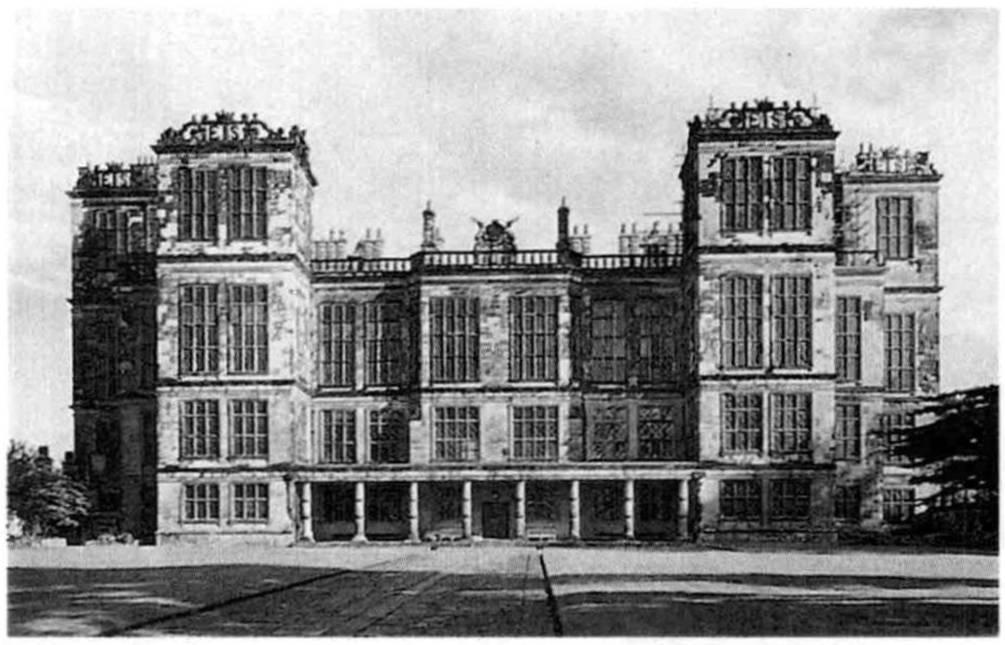


图14.17　罗伯特·斯密斯逊（传），哈德威克庄园，德贝郡，1591—1596年，正面图。巨大的窗户是财富的象征，可以通过如下评论看出这些窗子的重要性："哈德威克庄园，玻璃多过墙。"

奢华和尊贵的程度相一致。

世俗音乐

文艺复兴时期，"世俗音乐"（与宗教涵义或宗教仪式无关的音乐）越来越流行。吉奥乔尼和提香的作品《田园景色》（见图13.37）通过描绘弹奏乐器的人物反映了世俗音乐普及的情形。宗教性的吟唱音乐是为拉丁语或希腊语的经文配上音乐，与之不同的世俗吟唱音乐是为用方言、口语所写成的抒情诗配乐。尽管有用意大利语、法语、西班牙语、荷兰语和英语谱写的各种世俗声乐，但复调合唱曲创作主要有两个流派——北部的英国乐派和南部的意大利乐派。

"复调合唱曲"（Madrigal）是为小型合唱团创作的声乐作品，通常没有伴奏。和宗教经文歌（宗教经文配以复调音乐）一样，复调合唱曲也是复调风格，有多个声部（关于复调，见第十三章）。不过不同之处在于，经文歌是由小型唱诗班用复调形式演唱，唱的都是一样的歌词；而复调合唱曲由一些歌者所演唱，每一个人唱不同的声部。复调合唱曲尤其能够吸引受过教育的听众，在宫廷娱乐中也很受欢迎。

复调合唱曲的歌词一般是短小的抒情诗，通常都是关于爱情和轻快的娱乐主题。复调合唱曲作者面临的挑战是要将诗歌和音乐完美地结合起来。复调合唱曲作者经常互相竞赛，他们的歌词和配乐常常机智诙谐。他们的配乐会与歌词相联系，表现哭泣、叹息、颤抖和死亡，特别富有创造力。

托马斯·威尔克斯　最著名的复调合唱曲作者是奇切斯特大教堂的风琴手托马斯·威尔克斯（Thomas Weelkes，1575—1623年）。他创作的《当维斯塔下山的时候》收在17世纪早期的复调合唱曲集《奥瑞娜的胜利》中，是一部为了向女王伊丽莎白一世（图14.18）表示敬意的作品。这首歌有六个声部——两个女高音、一个女低音、两个男高音、一个男低音——威尔克斯的复调合唱曲是以下面这首诗作歌词的：

当维斯塔从拉特莫斯山下来时
她看到一位年轻的女王在上山
有一群年轻的牧人陪伴着她
突然黛安娜的情人们，
起初两个两个，然后三个三个，
弃了他们的女神，匆忙赶往那里，
加入到女王的牧人队伍中，
他们唱着欢快的曲子讨她欢欣，
牧羊人和黛安娜的水泽仙女唱着，
美丽的奥瑞娜万岁。

威尔克斯利用诗歌的内容做出了"音画"，比如"上山"和"下山"两处，他也分别用了升调和降调音乐。为了配合歌词"起初两个两个，然后三个三个/弃了他们的女神，匆忙赶往那里"，他先让两个歌者演唱，然后是三个歌者，接着所有的六个声部都加入进来，最后重新由一个歌者演唱。威尔克斯还用了节奏很快的音符来配歌词"跑了出来"，而"他们唱着欢快的曲子讨她欢欣"的弱拍曲子则欢快活泼。最后一行歌词中的"万岁"的"万"字，威尔克斯用了一个节拍最长的音来表现。（关于音画，见第十三章）

托马斯·莫利　另一位著名的复调合唱曲作曲家是托马斯·莫利（Thomas Morley，1557—1603年）。莫利喜欢"单音调结构"，乐曲里只有一个而不是多个旋律用于和声。下面这首诗的每个诗节中，莫利都用了相同的配乐，并以无实质意义的fa-la音节作为副歌。嬉戏的音乐和嬉戏的歌词互相呼应，歌词像大多数伊丽莎白时期的诗歌一样，表达了对语言的真挚的爱。

莫利的复调合唱曲《正是五朔节的采花时节》分为五个声部，描述的是乡村中常见的调情和求爱嬉戏的情景。莫利的旋律有着民间舞蹈的节奏和曲调。歌曲分两部分，每一部分都重复演唱，而且均以fa-la作副歌结束。这是歌词：

正是五朔节的采花时节，

图14.18　列维那·本宁·特尔灵（传），《公主时期的伊丽莎白一世》，约作于1559年，橡木板油画，108.5×81.8厘米。收藏于英国温莎的温莎城堡。画中的书表明伊丽莎白爱好阅读，是艺术的支持者。

快乐的小伙子们在嬉戏，Fa-la，
每个人都有个漂亮姑娘
在那绿草如茵的草地上。Fa-la。
春天给万物镀上了喜悦，
人们嘲笑着冬天的忧伤，Fa-la，
随着风笛手吹奏的曲子，
仙女来到了他们的草地。Fa-la。
嗨！为什么和我们一起开心？
年轻的甜蜜快乐无法抗拒？Fa-la，
嗨！迷人的仙女，说说吧，
我们来玩折麦子的游戏吧？Fa-la。

威尔克斯和莫利复调合唱曲中所用的抒情诗都描绘了美丽的仙女和温柔的牧羊人，这种轻快的消遣很吸引上流社会。

文　学

米歇尔·德·蒙田　米歇尔·德·蒙田（Michel de Montaigne，1533—1592年）因著有《随笔》而闻名。其著作是展现文艺复兴时期个人主义的一个范例，这一个人主义植根于源自古希腊罗马古典的人文主义。不过，蒙田《随笔》的杰出之处不在于对历史的渊博知识，而是对自我的深刻认识。

蒙田出生于法国南部的波尔多。他曾学习法律，在宫廷供过职，后来成为波尔多议会的成员，担当仲裁人，调停交火的新教和信天主教的皇权派。38岁，蒙田退隐回到自己的城堡，在那里他有一个图书馆，开始潜心于思考和写作。（48岁时，蒙田结束退隐生活，在1581年到1585年间，担任了两届波尔多市市长。）

蒙田早期的《随笔》（法语为*essais*）中引用了大量古典文献中的语录。从《随笔》第二卷开始，他较少地依赖古典作品的权威性，更多地表达自己的观点。在第三卷和最后一卷《随笔》中，蒙田则很少引用文献，展现了一个原初的自我。

蒙田说，他写自己是因为他对自己的认识比他对其它任何事物认识得更清楚。在《论经验》一文中，他写道："就一个人所知道和了解的话题来说，没有人能比我论述得更好了。……在这个方面，我是当世最博学的人。"但是，蒙田也指出，他处在混乱状态之中。"我必须记录下我每一时刻的历史"，他写道，因为"我可能一会儿就变了，不仅出于偶然，而且也会是有意的。"这样，他的随笔就是"对多样的、变化的事件，以及犹豫不决的……矛盾的思想的记录"。

蒙田在随笔中提出问题，但并不给出答案。"大概"和"我认为"是他最常使用的表达方式，而"Que sais-je？"（我知道什么？）是经常出现的问题。他创立的这种文体名为essai，意思是尝试或试图的意思，暗示了一种过程而非结果，开放性而非终结性，旅行而非目的地。他的随笔尽量地呈现自己，也使读者认知自身。蒙田寻求问题而非答案，同时还肯定个人价值，这使得他的随笔成为文艺复兴时期人文主义的里程碑。现代小说家弗吉尼亚·伍尔夫这样评价说："讲述自己，跟踪自己的奇思异想，给出整个灵魂的图像、重量、色彩和边界，包括它的混乱、多变和不完美——这种艺术只属于一个人：蒙田。"

威廉·莎士比亚　威廉·莎士比亚（William Shakespeare，1564—1616年）是用英语写作的最伟大的作家。其声望和地位建立于37部戏剧和154首十四行诗，用富于隐喻的汪洋恣肆的语言探索人类复杂的情感和内心。他驾驭语言的能力尤其体现在其戏剧的"内心独白"，即由戏剧人物说出的心中所想。单单一部《哈姆雷特》（图

14.19），这样的句子就俯拾皆是：

在我的思想中；
爱之弥深，责之弥苛；
简洁是机智的灵魂；
活还是不活，这是个问题；
勿借勿贷；
情况极糟，形势危急；
人是怎样的杰作啊！

1564年4月，莎士比亚出生于埃文河畔的斯特拉特福。他曾在当地的学校就读，没有继续上牛津或剑桥。1582年，在18岁的时候，他和安妮·哈瑟维结了婚，安妮在后来的岁月里，为他生了三个孩子。那时，莎士比亚开始写剧本，还当演员。尽管有很多溢美之词献给了莎士比亚，但是最重要的是他同代人本·约翰逊的评价："他不只属于一个时代，他属于所有的时代。"

莎士比亚的十四行诗既富戏剧性又有旋律优美的抒情性。这些诗歌的题材广泛，包括忧郁、绝望、希望、羞耻、愧疚、恐惧、嫉妒和喜悦等。这些诗写于16世纪90年代，但直到1609年才出版（尽管有两首收在1599年出版的诗集《热情的朝圣》中，但未经莎士比亚授权）。像约翰·多恩的诗歌一样，莎士比亚的十四行诗在出版前以手稿的形式流传，很受赞赏。

莎士比亚的内心独白深入地展现了人类的内心世界。在一个内心独白中，麦克白用痛苦困顿的语调来哀悼他阴谋的破产。以下选自第五幕第一场，麦克白发现尽管他当上了国王，但妻子却死了：

明天，明天，再一个明天，
一天接着一天地蹑步前进，
直到最后一秒钟的时间；
我们所有的昨天，
不过替傻子们照亮了到死亡的土壤中去的路。
熄灭了吧，熄灭了吧，短促的烛光！
人生不过是一个行走的影子，
一个在舞台上指手划脚的拙劣的伶人，
登场片刻，就在无声无臭中悄然退下；
它是一个愚人所讲的故事，
充满着喧哗和骚动，
却找不到一点意义。

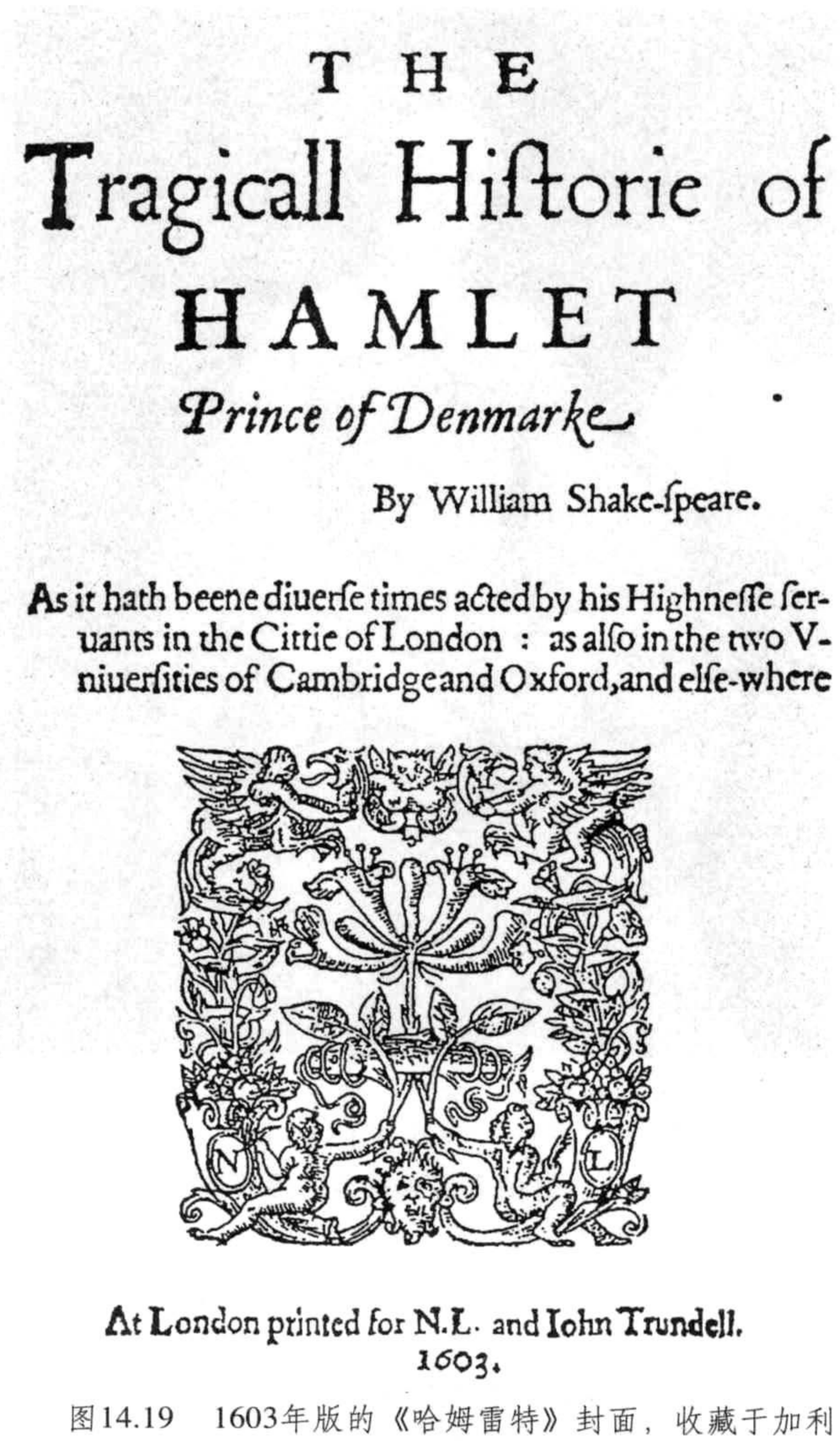

THE
Tragicall Hiſtorie of
HAMLET
Prince of Denmarke
By William Shake-ſpeare.
As it hath beene diuerſe times acted by his Highneſſe ſeruants in the Cittie of London : as alſo in the two Vniuerſities of Cambridge and Oxford, and elſe-where
At London printed for N.L. and Iohn Trundell.
1603.

图14.19　1603年版的《哈姆雷特》封面，收藏于加利福尼亚亨廷顿图书馆。这是这部戏剧以四开本形式印刷的第一版的封面。

该段内心独白采用了以"无韵诗"的形式——不押韵的五音步抑扬格（每一诗行有十个音节，轻重音交替）——描绘了面对显然毫无意义的人生时，麦克白心中的绝望。

莎士比亚的戏剧能够抓住人们的想象力。描写政治权谋的有《裘利斯·恺撒》和《安东尼和克莉奥佩特拉》，加上轻喜剧《皆大欢喜》和《无事生非》，还有他后期创作的温和的罗曼司，《暴风雨》是其中最杰出的一部。

伊丽莎白时期（1558—1603年）的戏剧和古希腊戏剧有一些共同之处。伊丽莎白时期的戏剧家写家庭悲剧、性格悲剧和复仇悲剧，《哈姆雷特》就属于这一类的伟大作品。他们还创作风俗喜剧和滑稽喜剧，扩展了早期浪漫喜剧和讽刺喜剧的范围。在古希腊和伊丽莎白时期的剧院里，道具很少，布景简单，只是通过对话来表示地点

链接　莎士比亚和音乐

莎士比亚在剧作中运用音乐来表达不同的意图。他用音乐来暗示地点和时间的变更，说明剧中的活动场景发生变化。音乐还代表重要角色的出场和退场：不同花式吹奏的小号曲宣告王族成员的到来和离开。小号还在战斗中作为冲锋号使用。

音乐和性格揭示

莎士比亚戏剧中，音乐最重要的作用也许在于揭示角色性格。莎士比亚剧中的角色通过歌唱流露出内心情感。在《哈姆雷特》中，年轻的奥菲莉亚唱着关于爱情、失落和死亡的歌曲，透露了她不稳定的心理状态。在《奥赛罗》中，奥赛罗的妻子苔丝狄蒙娜所唱的《杨柳歌》，带着不祥的征兆预示了她随后的死亡。

音乐比喻

莎士比亚的戏剧中还常有和音乐有关的比喻。有些只是顺便提到，比如《罗密欧与朱丽叶》中，当罗密欧和朱丽叶分别时，朱丽叶失望地大声抱怨着："那唱得这样刺耳、嘶着粗涩的噪声和讨厌的锐音的，正是天际的云雀。"不过，莎士比亚更常用一些和音乐有关的繁复比喻。一个突出的例子是当哈姆雷特对少年时期的朋友罗生克兰和盖登思邓说话时所用到的，这两个人准备背叛哈姆雷特。在抱怨对方欺骗了自己时，哈姆雷特将自己比喻成了竖笛——在背景中奏响：

> 哈姆雷特：怎么啦，你看，你是如何的小觑了我！你想玩弄我，仿佛你早已熟悉了我的指孔；你想挖掘我心灵深处之奥秘，想教我奏出我的整幅音阶；可是，在此区区一支小木箫，虽然它拥有无限的音乐、美妙之歌喉，你却无法使它发言。混账！难道你觉得我比一根木管还容易玩弄吗？你可把我当作任何乐器，不过，你是玩弄不了我的！
>
> 第三幕第二场，349—357行

在这个复杂的比喻中，哈姆雷特所说的每句话都被证明与事实相符。

作曲家和乐器

莎士比亚戏剧中使用的乐器有铜管乐器、木管乐器、弦乐器和打击乐器（图14.20）。铜管乐器中最常用的是小号；木管乐器中最常用的是木笛和各种大小的竖笛。弦乐器有小提琴、竖琴、七弦琴和鲁特琴。打击乐器通常用的是鼓，往往用横笛伴奏，横笛在笛子中尺寸最小。

莎士比亚没有为自己的戏剧谱曲。在世时，其同代人如托马斯·莫利，曾把他剧中的台词配上了音乐，如《十二夜》中的"哦，我的女主人"。这很有可能是莫利应莎士比亚的要求所写的。用于伴奏的其他音乐都是先于剧本写好的传统曲目，比如《奥赛罗》中苔丝狄蒙娜所唱的《杨柳歌》，还有《哈姆雷特》中掘墓人所唱的《少年时我曾爱过》。

图14.20　无名氏，《乡村音乐会上的音乐家》，意大利画派，16世纪，收藏于博格斯的阿松拉芒饭店博物馆。这里描绘的是具有代表性的一个室内乐乐团，由大键琴、鲁特琴、竖笛和古提琴所组成。

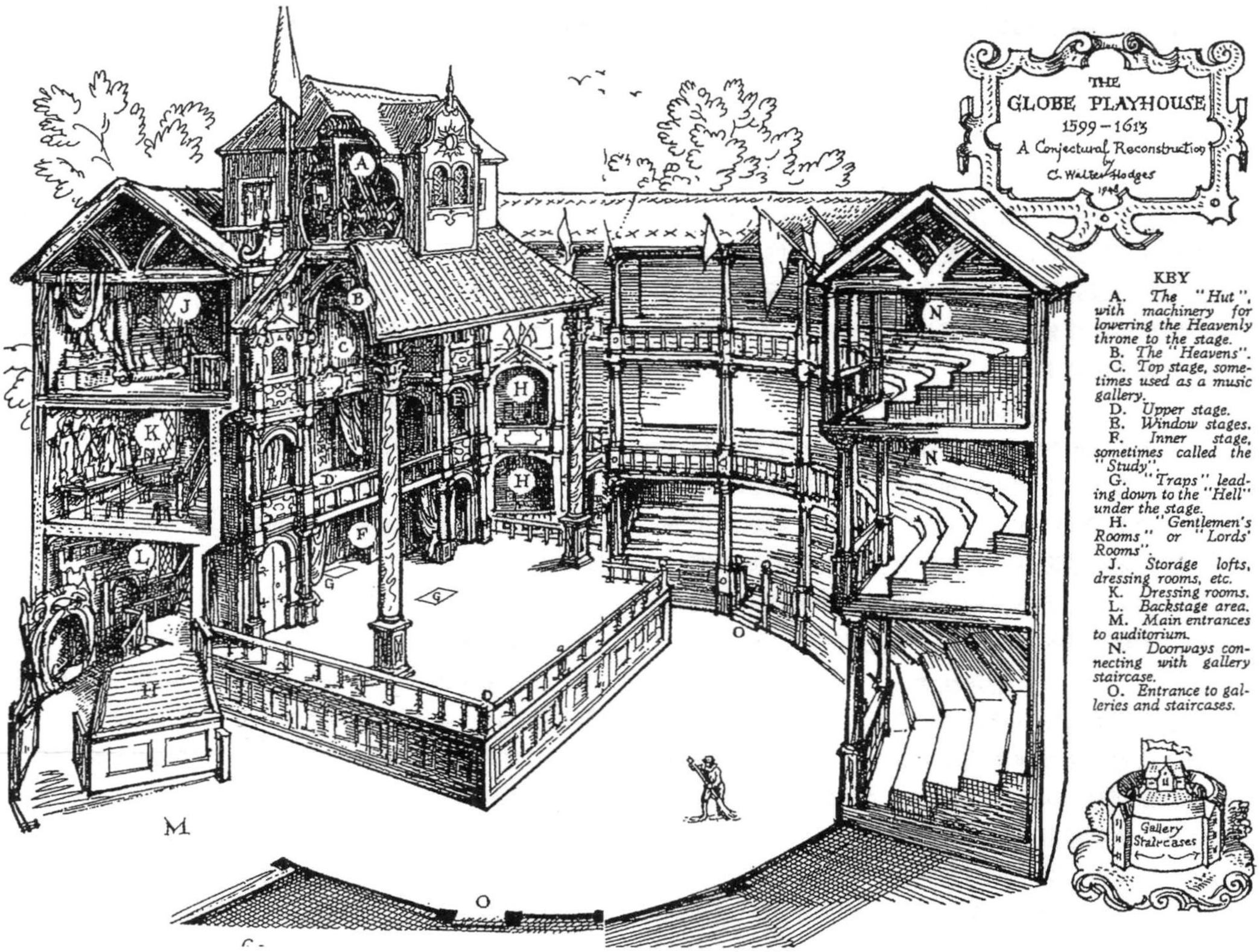


图14.21　环球剧院，伦敦，1599—1613年。这是C·沃特·豪基斯通过想象绘制的露天剧院的复原图。《哈姆雷特》和莎士比亚所创作的其他戏剧曾在这里举行首演。

和事件的变更。

在伊丽莎白时期，上演莎士比亚作品的剧院是环球剧院（图14.21），可容纳的观众比古希腊大型的圆形剧场要少得多。古希腊的圆形剧场可以坐数以千计的观众，而环球剧院只可以容纳2300名观众，其中包括大约800位站在露天舞台周围的站票观众。舞台从里面的墙延伸到观众中间。更富有的观众坐在环绕舞台的三层看台当中的座位上。伊丽莎白时期的剧院，通过缩小规模、延伸舞台，拉近了演员和观众之间的距离。尽管演员还得大声说台词，作出夸张的形体动作，但他们不必借助古希腊戏剧舞台上有扩音功能的面具和高跟鞋了。伊丽莎白时期的演员能够调节声音，发出不同的音高、重音和声调，这一点也不适合古希腊的舞台。演员们还能通过面部表情和形体动作进行更加夸张和更加细腻的表演。

伊丽莎白时期的舞台除了和观众更为密切的关系之外，功能上也胜过古希腊的舞台。虽然古希腊的弧拱建筑可以用在地面上空的舞台场景中，比如用吊架从上面降神下来（解围之神），但实际上古希腊的舞台是只有一层的表演区域。伊丽莎白时期的舞台则不是这样，它有一个二层阳台，像《奥赛罗》和《罗密欧与茱丽叶》当中所使用的那样。演出莎士比亚戏剧的舞台后面还有供出场和退场用的后门；有用帘子遮起来的凹室，可用于密谋的场景；舞台地板上还有地板门，《哈姆雷特》中的鬼魂从那里出场。

以上提到的这些，还有莎士比亚的其他戏剧都经由舞台给予了不同的解读。《裘利斯·凯撒》和与罗马有关的其他戏剧，比如《科利奥兰纳斯》，其舞台背景就是古典风格的，强调了文艺复兴时期对古典的兴趣。相比之下，《罗密欧与茱丽叶》的背景就设定于意大利文艺复兴时期，而《哈姆雷特》的布景则是北方的丹麦。

文化影响

对罗马教会的改革基于文艺复兴时期对个人的强调，这一改革对西欧社会影响深远。随着天主教会权威日渐衰微，欧洲人开始追随标新立异的宗教信条和实践。在路德、加尔文、茨温利、亨利八世从天主教会中分裂出来之后不久，他们属下的教会也开始分化，形成宗派。在随后的几个世纪里，名目繁多的宗教派系相继出现，形成了数百个新教教派。

新教改革一个最深远的结果是引起人们对财富的重视。个人财产作为社会地位的象征和上帝赐予的标志而要求得到尊重。新教徒的价值观体现为自律的美德和为获得现世的成功而必须的努力，这些价值观直接催生了资本主义。

活字印刷术的发明使宗教改革者的神学小册子得以大量发行。古腾堡的印刷机改变了传播信息的方式，信息被包装、处理，然后传播开来。在世界历史上的几次重要革命当中，机械化的印刷术产生的影响一直持续到20世纪末期。到21世纪，则是电子技术与印刷机竞争成为主要传播媒介的新时代。

天才的个人所创作的影响持久的作品在北方得以突显；尤其是作家，比起画家、雕塑家和建筑师，或许更为强有力，而后者则在意大利引导了文艺复兴。蒙田和莎士比亚体现了伊丽莎白时期的高度成就，因为他们创造了个人随笔这样的文章样式，并将十四行诗和复仇悲剧提升到完美的境界，谁能超越他们呢？此外，莎士比亚确立了优秀诗歌和戏剧成就的标准，他的37部戏剧作品被翻译成许多种语言，继续得到研究，至今仍在舞台上演出。

关键术语

蛋彩画
三联画
多联画
隐蔽的象征主义
直接画法
宗教改革
辩论
圣像屏帏
木刻版画
雕版画
雕刻刀
风俗画
城堡
长廊
世俗音乐
复调合唱曲
同声结构
内心独白
无韵诗
五音步抑扬格
解围之神

可供进一步深入学习的相关网站：

http://www.metmuseum.org/works_of_art/collection.asp

（康平的圣母领报三联画，展示了早期荷兰艺术风格主义的趋向。）

http://artchive.com/artchive/V/van_eyck.htm

（这个网站包括了艺术史上每一个时代每一种风格的所有艺术家，是相当好的资源。）

http://mexplaza.udg.mx/wm/paint/auth/bosch/delight/

（这个巴黎网上博物馆展示并探讨了博斯最著名的、超习俗的画作《地上乐园》。）

http://www.utm.edu/research/iep/e/erasmus.htm

（这个哲学百科全书网站包含了所有主要的哲学家，是相当好的资源。）

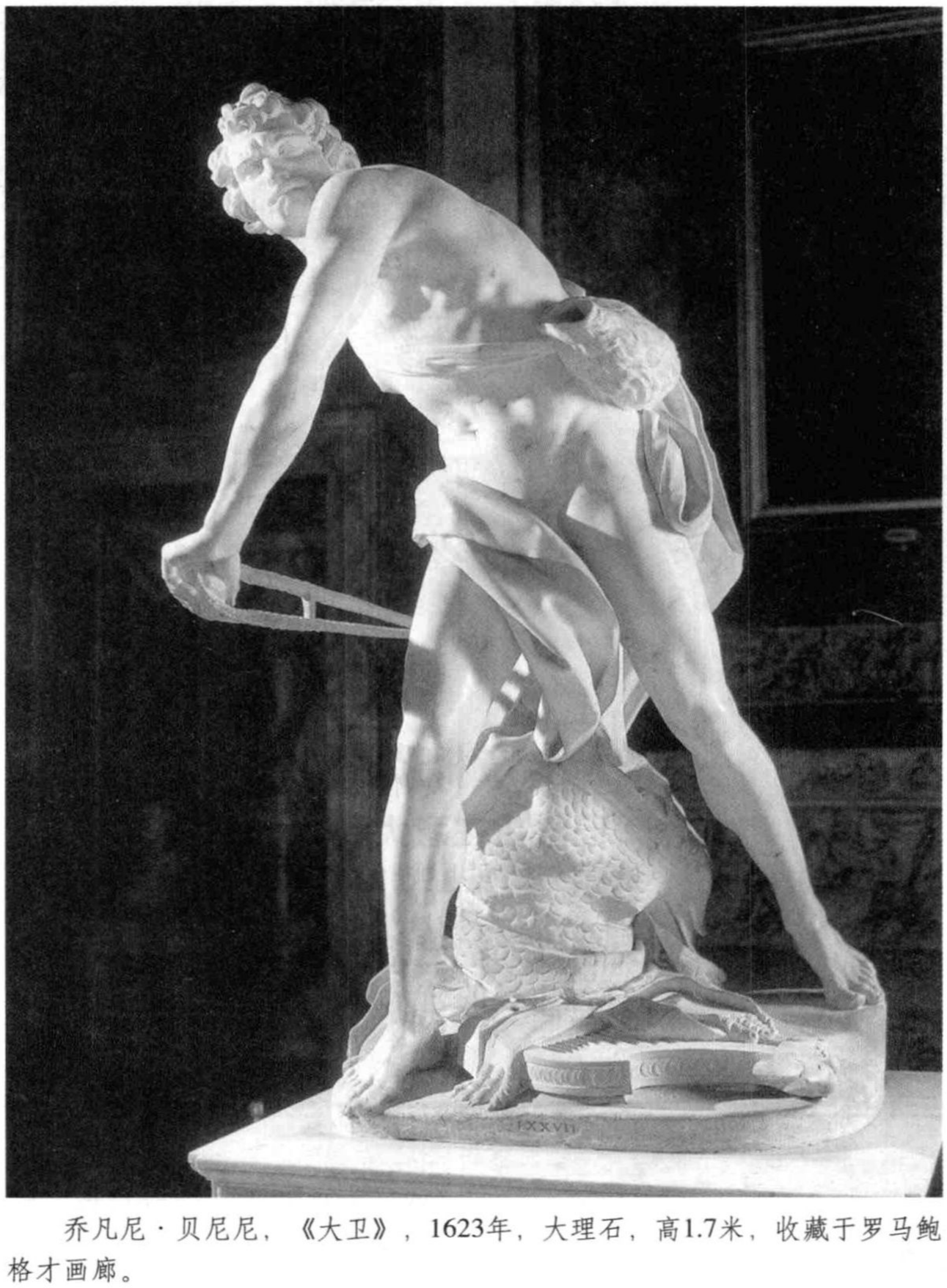
http://www.txdirect.net/user/rrichard/science.htm

（这个科学发展年表网站，列出了从16世纪到20世纪所有重要的科学家。）

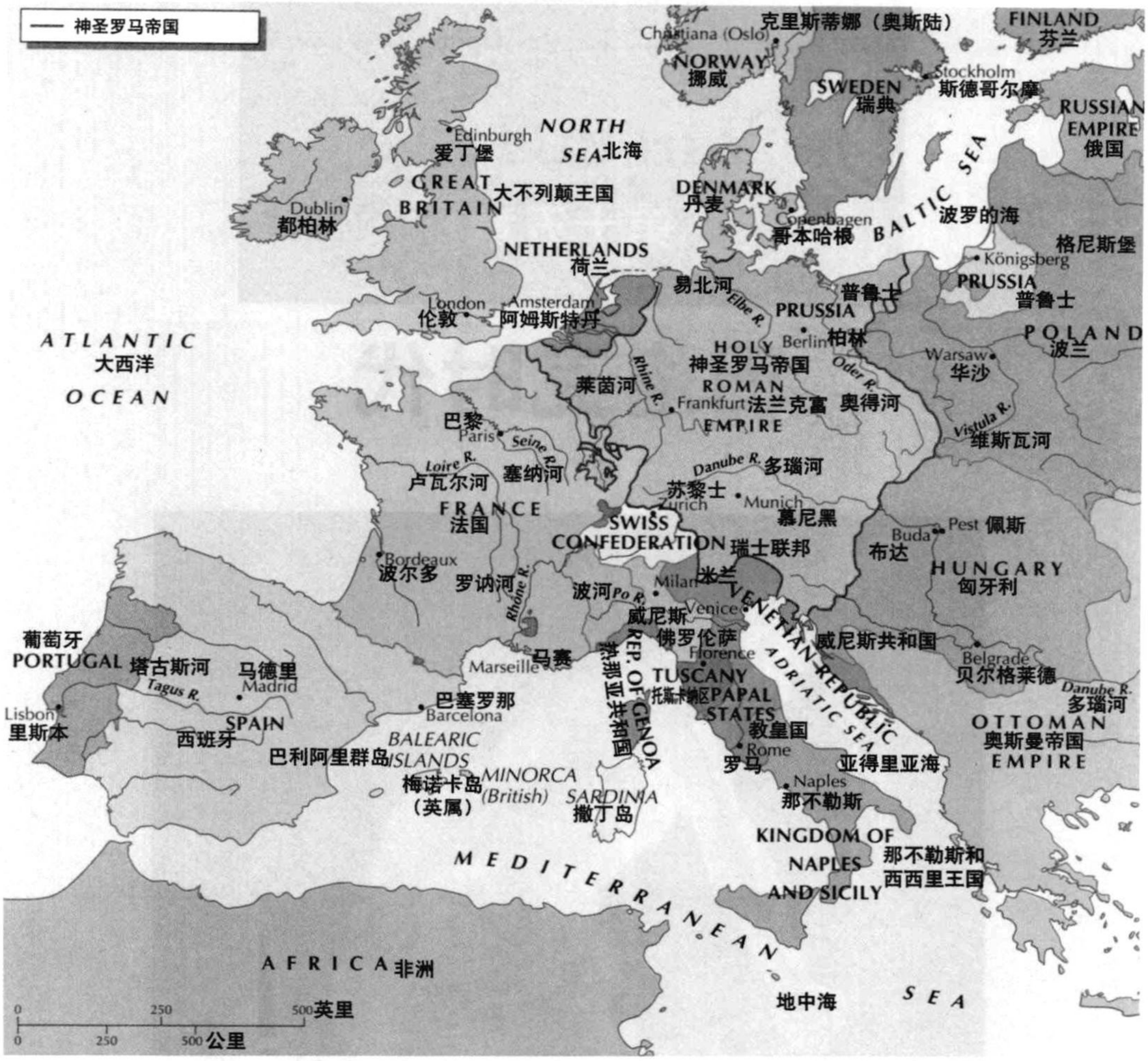
	历　史	艺术与建筑	文学与哲学
1548年			圣依纳爵·罗耀拉（St. Ignatius of Loyola），《神操》（*Spiritual Exercises*）
1565年			圣德兰·亚维拉（St. Teresa of Avila），《生命》（*Life*）
1575年	圣菲利普·尼瑞制定奥拉托利会会友会规		
1582—1584年			十字会圣约翰，《灵魂的黑夜》（*The Dark Night of the Soul*）
1598年	南特法令颁布，法国宗教战争结束		
1600 年		卡拉齐（Carracci），《酒神巴克斯与阿里阿德涅的凯旋》（*Triumph of Bacchus and Ariadne*）	
1601年			多恩（Donne），诗人，《歌谣与十四行诗》（*Songs and Sonnets*）
1602年		卡拉瓦乔（Caravaggio），《圣马太蒙召》（*Calling of St.Matthew*）	
1605年			
1607年		教皇保罗五世任命马丹诺修建圣彼得大教堂；中殿和正面完工于1607—1615年	塞万提斯，《唐吉诃德》
1609年	伽利略发明望远镜	蒙泰韦尔迪（Monteverdi），《奥菲欧》（*Orfeo*）	
1610年	亨利四世被刺杀		
1622年	菲力普·尼瑞、德兰·亚维拉和依纳·罗耀拉被封为圣徒		
1622—1625年		路易十三的母亲玛丽·梅迪奇成为鲁本斯的赞助人；鲁本斯（Rubens），《鲁本斯、法国皇后玛丽·梅迪奇 到达马赛》（*Rubens, Marie di´ Medici, Queen of France, Landing in Marseilles*）	
1629年		教皇乌尔班八世任命贝尼尼完成圣彼得大教堂；1657年柱廊设计完成	
1630年		哈尔斯（Hals），《快乐的酒徒》（*Jolly Toper*）	
1635年		莱斯特（Leyster），《吹笛子的男孩》（*Boy Playing a Flute*）；凡·戴克（Van Dyck），《查尔斯一世肖像》（*Portrait of Charles I*）	
1637年		普桑（Poussin），《掳掠萨宾妇女》（*Rape of the Sabine Women*）	
1638年		鲁本斯，《爱之园》（*The Garden of Love*）	
1641年			哲学家笛卡尔，《沉思录》
1642年		伦勃朗，《夜巡》（*The Night Watch*）	
1645—1652年		贝尼尼（Bernini），《圣特丽莎的狂喜》（*Ecstasy of St. Teresa*）	
1648年	威斯特法利亚和平协议结束了“三十年战争”	皇家绘画雕刻学院成立	
1649—1652年	投石党起义，反对君主专制		
1651年			霍布斯（Hobbes），《利维坦》（*Leviathan*）
1656年		委拉斯开兹（Velazquez），《宫娥》（*Maids of Honor*）	
1658年			路易十四成为莫里哀的赞助人
1661年	路易十四开始统治		莫里哀，《伪君子》1664年上演（后来被禁止）
1665年		维米尔（Vermeer），《拿水罐的女子》（*Young Woman with a Water Pitcher*）	
1667—1670年		波洛米尼、圣卡罗 勒沃、勒布伦、佩罗卢浮宫正东面	弥尔顿，《失乐园》
1669—1685年		勒沃、阿尔杜埃·曼萨尔、勒布伦，凡尔赛宫	
1682年	路易十四把宫廷迁到凡尔赛		
1683年	列文虎克发现微生物		
1685年	路易十四废止南特法令		
1690年			洛克（Locke），《人类理解论》（*Essay on Human Understanding*）
1694年		波佐（Pozzo），《圣依纳爵·罗耀拉的荣光》（*Triumph of St. Ignatius Loyola*）	
1710年		雷恩（Wren），圣保罗大教堂	
1721年		J.S.巴赫，《布兰登堡协奏曲》	
约1725年		维瓦尔蒂（Vivaldi），《四季》（*The Four Seasons*）	
1742年		亨德尔（Handel），《弥赛亚》（*Messiah*）	

第十五章

巴洛克时代



乔凡尼·贝尼尼，《大卫》，1623年，大理石，高1.7米，收藏于罗马鲍格才画廊。



18世纪早期的欧洲

本章概览

巴洛克在意大利

戏剧与幻觉主导的艺术

意大利以外的巴洛克艺术

多样性主导的艺术和科学

巴洛克在意大利

“巴洛克”这个术语，源自葡萄牙语“barrocco”，意思是一颗形状不规则的大珍珠。BAROQUE最初用作轻蔑语或贬义词。渐渐地它用来描述在国际范围出现的一种复杂且涉及面极广的巴洛克艺术现象。巴洛克艺术家试图激起观众的情感。在形式上，这种风格的特征具有戏剧性，即高度现实主义和虚幻情感之间的戏剧冲突。古典主义的各种元素在使用过程中并不受传统约束。通过光与影的强烈对比，来强化情感主义。

在认定巴洛克风格时，最基本的要点是要理解给予其支持的庇护力量。在反宗教改革时期，教会支持的艺术在罗马获得蓬勃发展。尽管世俗力量对巴洛克艺术的发展起到了重要作用——特别是西班

牙的菲利普四世和法国的路易十四，但罗马的教会却成为巴洛克艺术世界的中心。

由于教皇权位交接，每一任教皇都会带来亲朋好友等一班随行人员。这些随从十分期待能够在教廷谋得肥缺，他们相互竞争以展示新取得的财富和权力。许多教皇会下令建造各种宫殿和礼拜堂，还有装饰用的绘画、雕塑。于是，艺术家借此良机蜂拥来到罗马。

罗马的反宗教改革运动

为回应马丁·路德的“九十五条论纲”及随后而至的清教徒改革，天主教教会试图重新确立罗马在西方世界的文化中心地位。这样，罗马教皇又一次成了艺术与建筑的强大庇护者。维护罗马的声望和统治的策略持续了一百多年，在乌尔班八世在位的二十一年间（1623—1644年）达到顶峰。

对这种庇护力量进行的神学辩护，发生在特兰托会议上。这场从1545年持续到1563年的会议分为三期，主要处理宗教改革的危机。会议决定凭借“由绘画或其它表现形式来描绘有关我们获得救赎的神秘故事”，对来自清教徒的威胁展开反击，“人们借此也可获得教导，强化记忆和不断思考种种教义。”会议进一步提出，宗教的艺术必须以明晰性（以增进对宗教的理解）、现实性（使宗教在日常生活中更具意义）和情感性（以唤起宗教虔诚与热情）为指导。概而言之，这些目标成为天主教“反宗教改革运动”的缩影。

根据特兰托会议的决议，艺术应该通俗易懂，音乐要喜闻乐见，韵文要朗朗上口。文学应该歌颂宗教的价值和理念。这些规则直接针对风格主义（又称矫饰主义）。风格主义的绘画强调高雅化、程式化、技巧性和装饰性，其色彩繁多，结构复杂，多寓言性内容。而巴洛克艺术则侧重于直接展示大众熟悉的宗教主题。不过，巴洛克艺术家仍从风格主义者那里借鉴了充沛的情感和戏剧性的元素。特兰托会议开启了信仰的复苏，通过教堂艺术、教堂建筑、礼拜、宗教仪式和教条，激发了宗教狂热。

特兰托会议之后，出现了两个新的修道会，奥拉托利会和耶稣会，二者在宗教事务中均发挥了中流砥柱作用。

奥拉托利会　奥拉托利会由圣菲利普·尼瑞创建，是天主教徒、修士和神职人员的团体。他们举行非正式的集会，进行精神交流、学习和祷告。他们的集会地点不是教堂，而是在被称为奥拉托利的祈祷厅。他们的宗教仪式不太严格：成员无需立誓，也可以在活动的任何时间退席。音乐，特别是声乐，在他们的宗教祈祷中发挥了基本作用。对他们而言，帕莱斯特里纳（见第十三章）是一个极为重要的作曲家，他的赞美诗均朗朗上口。后来，奥拉托利会的音乐表演越来越有戏剧性。最后，这些音乐表演类似未曾上演的微型音乐剧，成了乔治·弗雷德里克·亨德尔撰写的清唱剧的前身。

耶稣会　1534年，圣依纳爵·罗耀拉创立了天主教修会之一的耶稣会。耶稣会组织的所有章程和目标都相当规范，制定了军事般严格的纪律。为了能够胜任传教士的职责，成员在接受严格教育的同时，严格遵守清贫、禁欲、顺从的誓约。耶稣会的牧师在这一时期的宗教生活中起着至关重要的作用。他们为杰出的艺术大师（如贝尼尼）和政治领袖（如瑞士的克里斯蒂娜女皇）担任忏悔牧师和灵修指导的双重角色。

对耶稣会精神影响最大的因素来自其创立者圣依纳爵·罗耀拉的著述。他于1548年出版了《神操》一书，期望指引信徒们通过持续的精神磨练以加强和上帝的联系。《神操》包含了人的每一种感知，所以个人获得的就不仅仅是知性的理解。例如，思考原罪与地狱时，该书劝告我们的灵魂要按以下顺序进行思考：地狱的景象（火焰）、地狱的声音（受戒者的呻吟和魔鬼的尖叫）、地狱的气息（腐烂的尸体散发出恶臭）、地狱的味道（饥渴的折磨）和地狱的触觉感受（酷热，烧焦了身体，烧开了血液）。这些操练涉及宗教体验的种种情感，成了巴洛克艺术鉴赏力的一大特征。

与奥拉托利会和耶稣会的著述形成互补的是16到17世纪西班牙神秘主义者的作品，例如圣十字若望的《灵魂的黑夜》和西班牙圣德兰·亚维拉修女的自传。上述二者都把沉思冥想和付诸行动结合起来。1622年，圣德兰·亚维拉被教皇格利高里十五世册封为圣徒，一起受封的还有菲利普·尼瑞和圣依纳爵·罗耀拉。

罗马的建筑和雕塑

圣彼得大教堂　新圣彼得大教堂的后期工程体现了教会为恢复信仰做出的最为显著的努力。这项工程是1502年由教皇尤里乌斯二世发起的（见第十三章）。1607年，教皇保罗五世任命卡洛·马德诺（Carlo Maderno，1556—1629年）为梵蒂冈教廷总建筑师，要求将米开朗基罗设计的希腊十

图15.1　卡洛·马德诺，1607—1615年，罗马，圣彼得大教堂正面，高44.81米，宽114米。从两翼建起的正面处理得如同戏剧表演一样：从角落开始，先是成对的壁柱，接下来是圆柱，也是成对出现。最后，中间部分突出来，宛如迎接来宾一样。

字形平面图改为带有一个新正面的拉丁十字形平面图。做出这种改变出于实际目的：拉丁十字形平面图的长正厅可以容纳更多人参加宗教活动。马德诺创造的内部空间在欧洲所有的教堂中规模最大，使人联想起上帝本身的宏大。

马德诺设计的正面（图15.1）延续了米开朗基罗的理念，用大型柱石将台阶连成一体，在入口顶部加了一面三角墙。事实上，卡洛·马德诺的作品比米开朗基罗设想的更加夸张。教皇保罗五世将教堂正面设想成他公开亮相时的背景，并且要求修建一个阳台，以便他能为底下的民众祈福。教堂正面向正门延伸处的四周出现了一个建筑高点，这就产生了一种戏剧性的（即巴洛克式的）效果。

詹洛伦佐·贝尼尼　卡洛·马德诺的戏剧性教堂正面仅仅是一个开始。1629年，卡洛·马德诺去世后，教皇乌尔班八世下令由曾与卡洛·马德诺共事五年的詹洛伦佐·贝尼尼（Gianlorenzo Bernini，1598—1680年）继任。尽管贝尼尼声称自己是一个古典主义者，但他显然已经将强烈的戏剧场面和情感融进了自己的古典主义。他的雕塑和建筑是巴洛克艺术的精华所在。

1657年，此时已经效命于另一位教皇的贝尼尼设计并监督修建了圣彼得大教堂前的环形柱廊。从两排笔直的隐蔽走廊或“柱廊”开始，多立克式石柱沿着轻微的斜坡延伸下去，然后偏向一侧成为两排巨大的曲线形柱廊，拥抱广场的开放空间。正如贝尼尼所说，它们使得教堂“像母

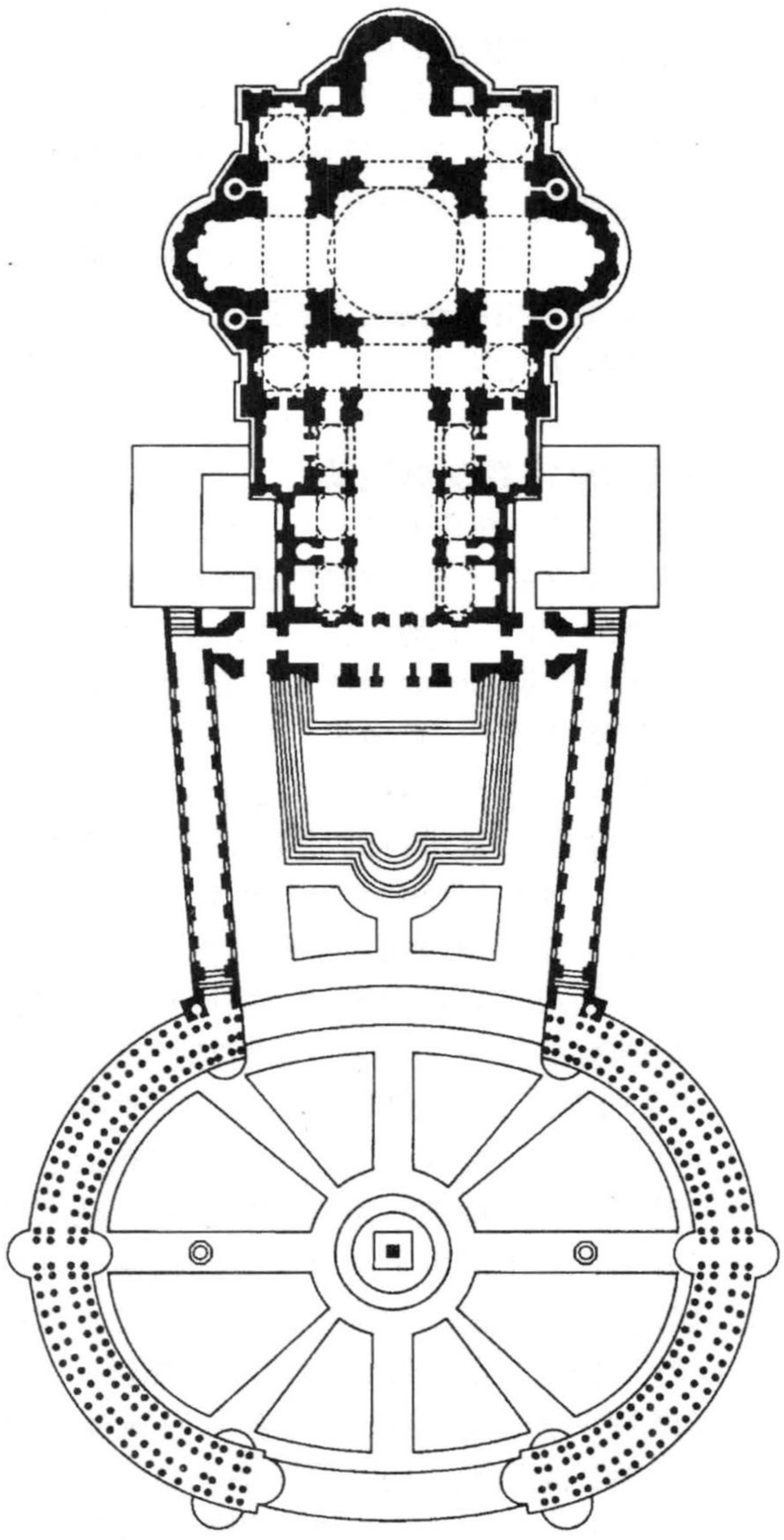


图15.2　罗马圣彼得大教堂，贝尼尼廊柱设计图。这个草图已经表明廊柱为完美的半月形和广场人行道为放射状线条的图案。

亲般的双臂一样”（图15.2）。放弃了文艺复兴时期的正方形和圆形风格，贝尼尼的柱廊运用了更显动感的椭圆和不规则四边形。在椭圆形广场中央有一座“方尖石碑”，即顶端为锥形的四方柱。地面上的线条以此为中心向四周的柱廊放射。最后，内部每一根石柱顶端都有一尊不同的雕像，这沿着柱廊顶端形成了毫无规则的背景。

贝尼尼还受命为圣彼得教皇设计主“祭坛华盖”（图15.3）。这个高约100英尺的作品既是建筑也是雕塑，其螺旋形雕花石柱的顶端有个象征宇宙的球体，还有一个十字架。祭坛的镶板宛如

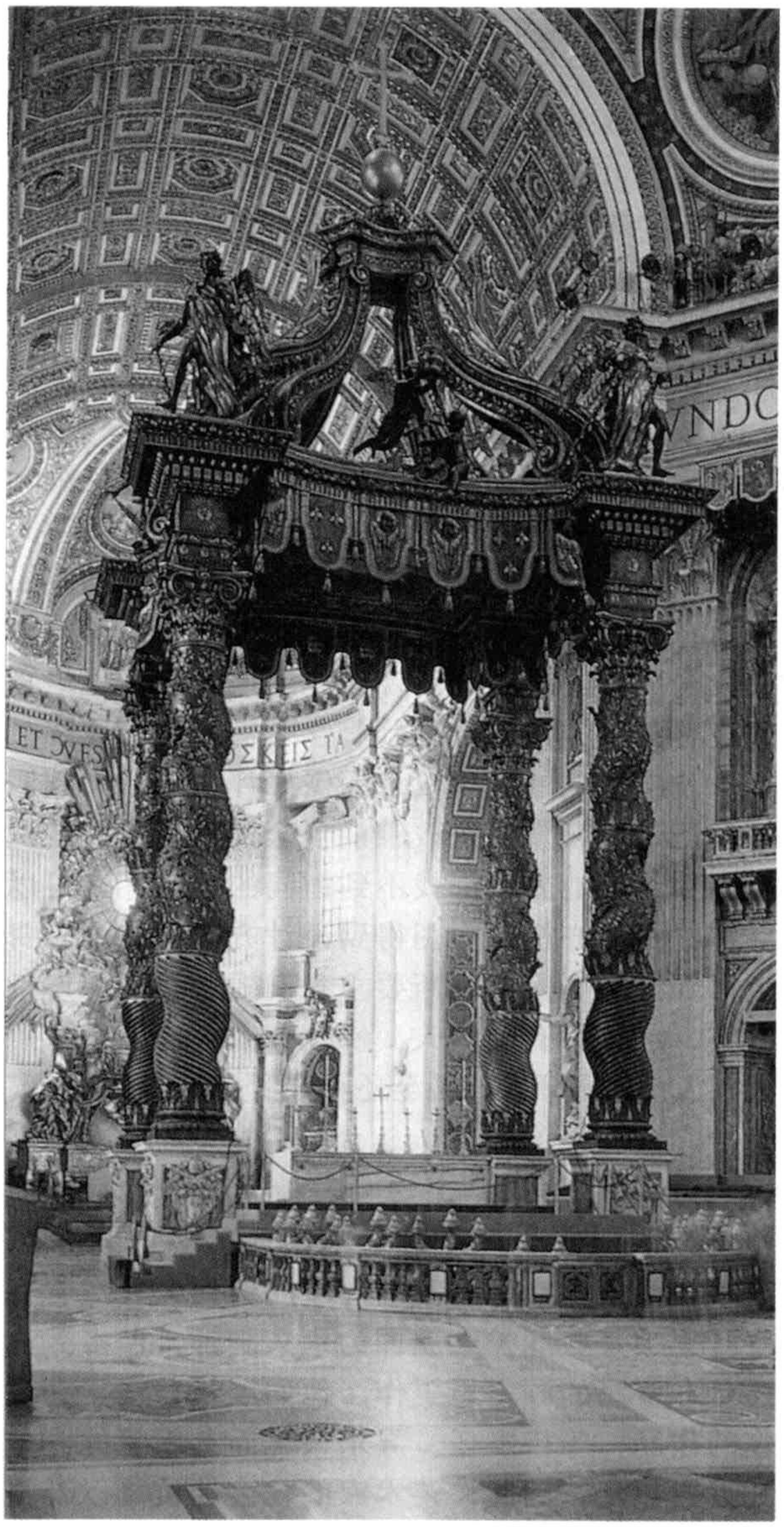


图15.3　詹洛伦佐·贝尼尼，祭坛华盖，1624—1633年，表面镀金祭坛，高约30.50米，罗马梵蒂冈圣彼得大教堂。华盖所使用的青铜来自于万神庙屋顶的横梁，因而有了这样的说法："那些野蛮人没有做到的事情，贝尼尼做到了。"

布料上的流苏一样垂落下来。众多蜜蜂是教皇乌尔班八世的大家族——巴尔贝里尼家族的徽章。这样，祭坛华盖就成了不仅仅是对圣彼得（华盖下面就是其坟墓），也是对乌尔班八世（命人建造该华盖）的纪念碑。

贝尼尼创作于1623年的雕塑《大卫》（图15.4）及其艺术风格，堪与米开朗基罗于文艺复兴盛期雕刻的杰作《大卫》相媲美（见第十三章）。刻画戏剧性场面时，贝尼尼的作品类似以

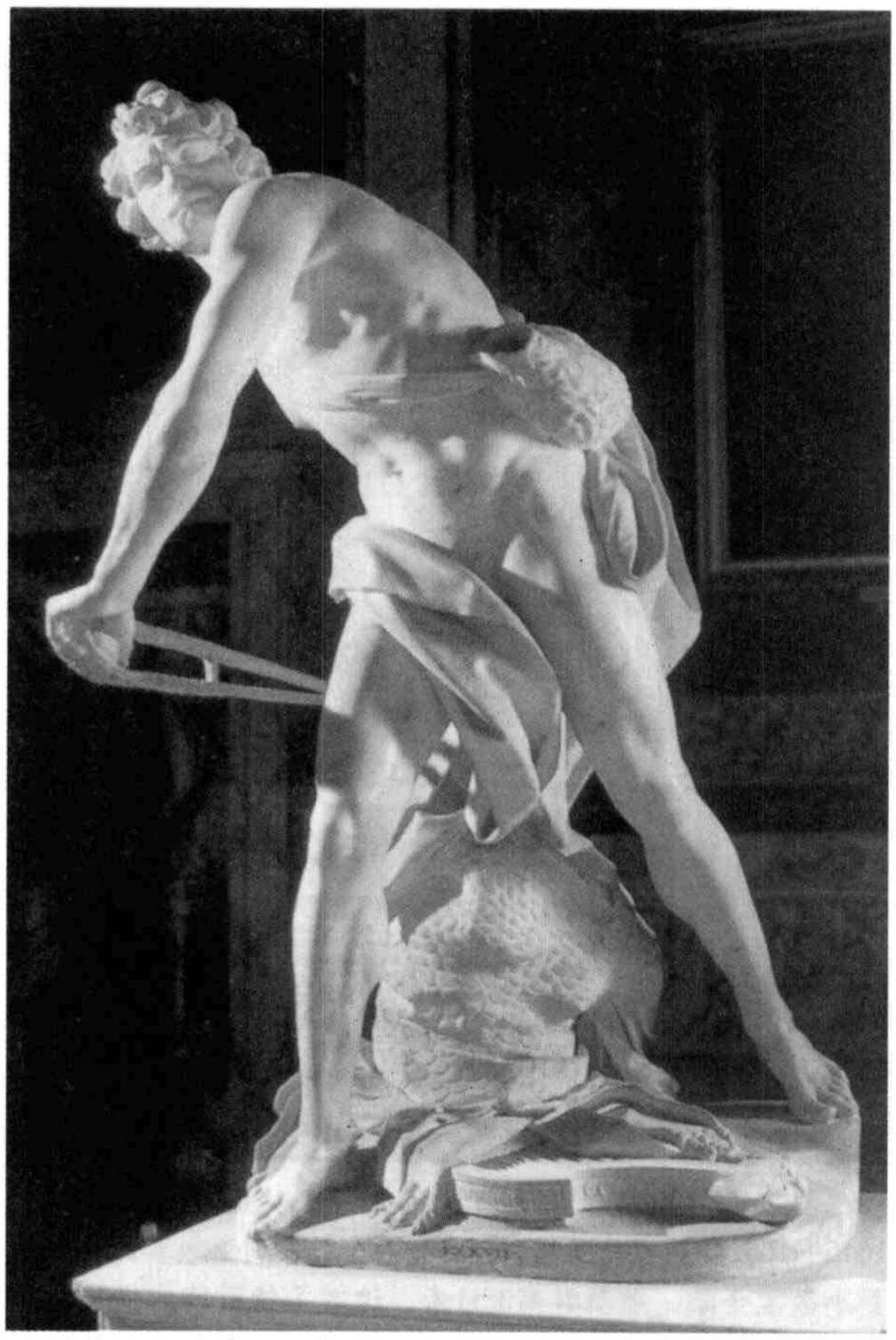


图15.4　詹洛伦佐·贝尼尼，《大卫》，大理石，1623年，高1.7米，收藏于罗马鲍格才画廊。不同于米开朗基罗静止的《大卫》，贝尼尼抓住了大卫正要转身的瞬间——更接近古希腊的《掷铁饼者》。贝尼尼有力地暗示了巨人歌利亚的位置，观众能感受到这一点，因而会迅速离开这一暗示的危险地带。

《拉奥孔》（见第四章）为代表的希腊式雕像，对此，贝尼尼曾悉心研究过。比较而言，米开朗基罗的《大卫》似乎有些拘谨。贝尼尼则抓住了大卫举起石块，正准备掷向敌人歌利亚的瞬间，这就暗示了还需要一个人物来"完成"这个动作。大卫的姿势和面部表情使周围的气氛骤然紧张起来，效果异常强烈，观赏者因此避免站在《大卫》及其暗示的目标之间。

在歌颂反宗教改革圣徒生活的作品中，贝尼尼《圣特丽莎的狂喜》（图15.5）给人的印象是最为深刻的。这是他为罗马圣玛丽亚·德拉·维多利亚教堂的科尔纳罗小教堂而作的，被安放在祭坛上面的椭圆形壁龛里，四周围绕着绿色的大理石柱。这个创作于1645至1652年间用多种材料制成的作品，表现了圣特丽莎在自传中所描述的

图15.5　詹洛伦佐·贝尼尼，《圣特丽莎的狂喜》，1645—1652年，罗马圣玛丽亚·德拉·维多利亚教堂的科尔纳罗小教堂全景，雕塑群高3.51米。这对圣特丽莎的描述所作的再现具有戏剧性，包厢里都是用大理石雕刻的克纳罗家族的成员。

瞬间：天使用冒着火焰的金箭刺穿了特丽莎的心脏，她在痛苦和狂喜中昏厥。“这种疼痛如此剧烈，我不禁失声尖叫”，特丽莎在自传里这样写道，“但同时，我又感到了莫大的甜蜜，希望疼痛能够永远持续……这是上帝对灵魂最甜蜜的抚慰。”抛开文艺复兴的种种束缚，贝尼尼准确捕捉到了特丽莎陷于狂喜昏厥时的情感状态。

佛朗西斯卡·波洛米尼　佛朗西斯卡·波洛米尼（Francesco Borromini，1599—1667年）于1619年在罗马加入了叔叔卡洛·马德诺的队伍，不久之后，他就开始为贝尼尼工作，建造圣彼得大教堂祭坛。波洛米尼很快就成为贝尼尼的主要竞争对手。但与善于处世的贝尼尼不同的是，波洛米尼为人低调，性情多变，最终自杀身亡。

波洛米尼最著名的作品是四喷泉圣卡罗教堂（或者叫做圣查尔斯教堂）（图15.6）。它坐落在罗马的交界处有四个喷泉，教堂因此而得名。教堂的内部设计于1638至1641年间，正面设计于1665至1667年间。出于奇特的构思，波洛米尼修建了一座不合规则的小型教堂：在这一点上，圣卡罗与圣彼得大教堂相得益彰。圣卡罗教堂的石柱背离了古典传统，不知采取了什么排列顺序——波洛米尼独创了一种石柱次序。波洛米尼没有采用古代建筑中传统的平面造型，而是将教堂正面的石块外墙设计成了流线型，墙面时而凹进去时而凸出来，好似在蜿蜒起伏中流动。于是教堂的正面成了三维的，看起来几乎就像雕塑一样，在罗马的余晖中泛着光影。

波洛米尼给四喷泉圣卡罗教堂设计了一个双层的正面，这不失为一种解决实际问题的良策。由于教堂正对着一个狭小的十字路口，因而游人几乎没有可能后退以观其全貌。波洛米尼的双层正面将教堂表面分为两个较小的部分，下层的上横梁构成了上层的阳台，这典型地体现了巴洛克建筑对统一空间效果的强调。

波洛米尼的豪华设计深受好评。下令修建四喷泉圣卡罗教堂的宗教领袖自豪地写道：“在世界上的其它地方，都找不到雷同的建筑。这可以在那些费尽心机，力图得到设计方案的外国人身上得到证明。人们不断要求我们提供教堂的设计方案，这其中有德国人、佛兰芒人、法国人、意大利人、西班牙人，甚至还有印度人。

意大利的绘画

与雕塑家和建筑师的情况一样，在反宗教改革运动中，对于画家的需求同样巨大。尽管有些画家被某些庇护人雇佣为永久画师，但多数人还是在罗马的画室里工作。他们展示自己正在创作的作品，等待委任。寻求最优秀艺术家的竞争几近白热化，因此，艺术家的社会地位（以及报酬）也在不断提高。

卡拉瓦乔　最重要的艺术赞助者之一是教皇保罗的侄子，红衣主教希波奥尼·鲍格才。他的别墅位于一座到处都是神龛和雕像的大型公园之内，里面收藏了大量绘画和顶画作品。希波奥尼·鲍格才最中意的一个画家就是卡拉瓦乔（M.M.Deffoil Caravaggio，1573—1610年）。卡拉瓦乔原名米开朗基罗·梅瑞斯，因出生于米兰附近的卡拉瓦乔村而采用了这个名字。卡拉瓦乔是一位放荡不羁的艺术家，脾气十分暴躁。他一生短暂而颠沛流离，在警察局留下了一长串近似犯罪的记录。尽管生活作风多为人诟病，但卡拉瓦乔却是一位伟大的宗教画家。其作品开风气之先，成为巴洛克时代两大绘画风格之一。

大约1599至1602年间，卡拉瓦乔绘制了《圣

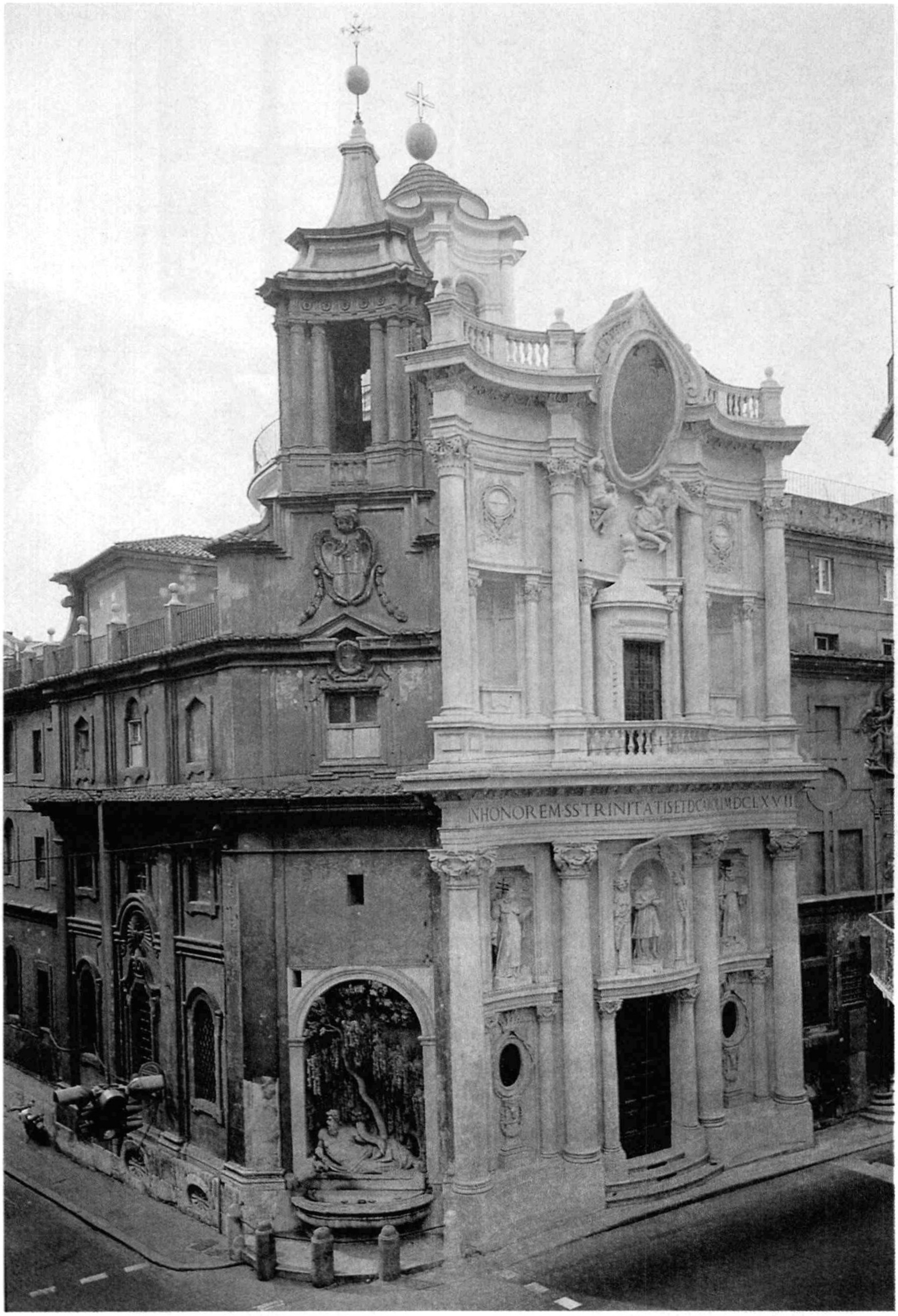


图15.6　佛朗西斯卡·波洛米尼，四喷泉圣卡罗教堂，1638—1667年，正面宽10.36米。因为这座教堂位于几条狭小马路的交叉口，观赏者难以看到整个教堂正面。波洛米尼因此设计了两个高低起伏，如同雕塑一般的部分，由上层阳台的低层横梁将其连接起来。

图15.7 卡拉瓦乔，《圣马太蒙召》，约1599—1602年，布面油画，3.38×3.48米，圣卡特琳礼拜堂，罗马圣路易吉·德·弗朗西斯教堂。尽管听到耶稣召唤时，圣马太坐在一个小酒馆里，但卡拉瓦乔运用明暗对比强烈的光线，揭示了这一时刻具有的宗教本质。

马太蒙召》（图15.7），这是为罗马的圣路易吉·德·弗朗西斯教堂中康诺雷利家族的私人祷告室创作的。这幅大型油画描述了马太接受召唤那激动人心的一刻。正如《圣经·马太福音9：9》记载的那样：耶稣用手指向税官马太时，马太做着难以置信的姿势，仿佛在说："你说谁？我吗？"

这个以在罗马小酒馆为日常背景的圣经故事，可能卡拉瓦乔同时代的人就曾经演出过（这些演员可能就是卡拉瓦乔画作的模特）。尽管马太及其同伴衣着华丽，但右边的两个人却衣衫褴褛，耶稣的光环难以看见。然而，卡拉瓦乔通过戏剧性地运用光线，营造了一种宗教氛围。这就是所谓的"暗色调主义"风格技巧——一种明暗对比强烈的"阴影技巧"，最亮部分只是凸显了艺术家想要观赏者看到的地方。光线从上面射下来，如舞台聚光灯投射到舞台上的演员身上一般，但是却找不到明显的光源。

1603年，卡拉瓦乔还绘制了《基督下葬》（*Entombment*）（图15.8）。这是为圣菲利普·尼瑞的奥拉托利修道会的教堂——瓦里奥利亚的圣玛丽小教堂创作。光线只暴露了背景的一小部分，通过有选择性地照亮人物及其特征，卡拉瓦

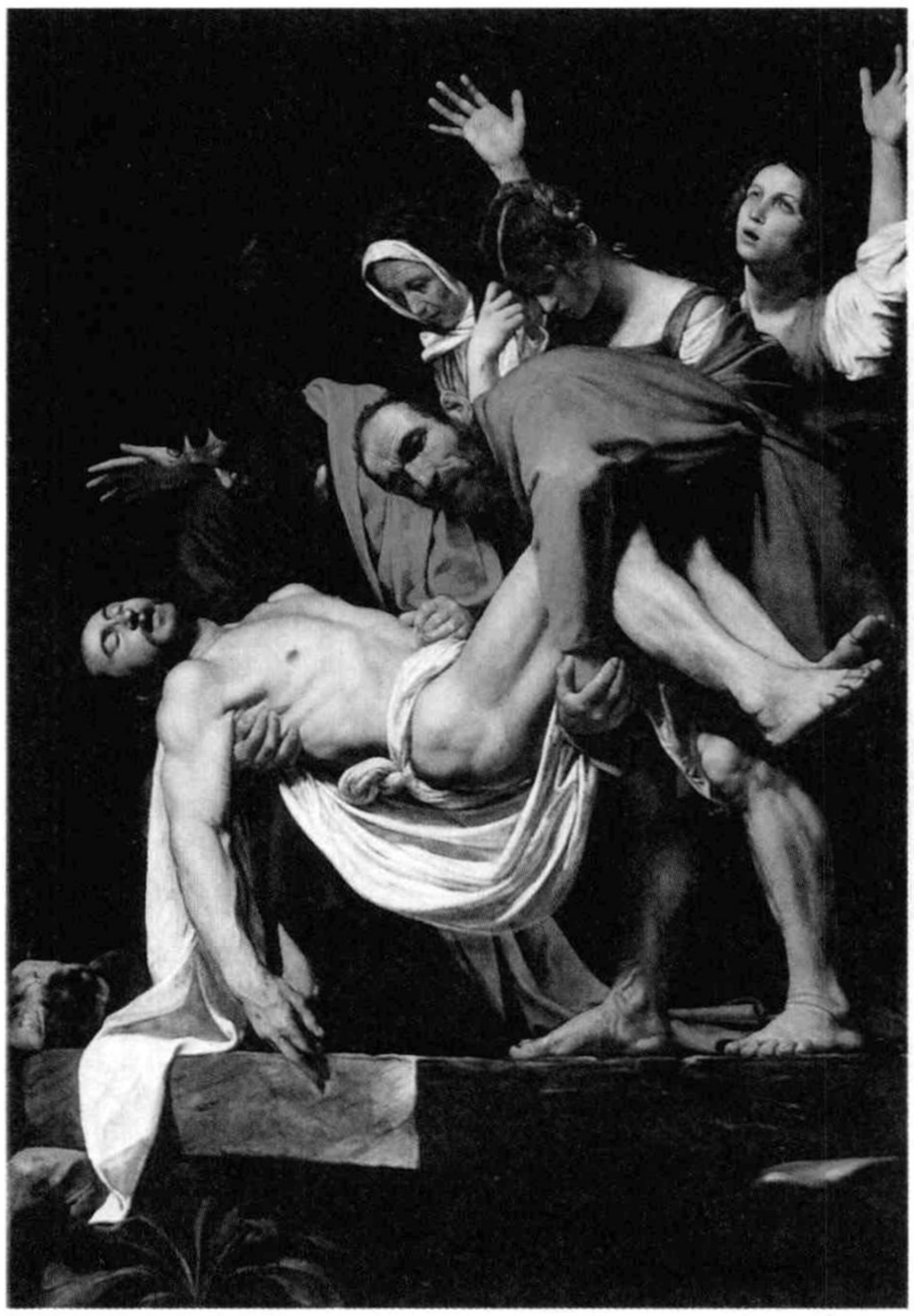


图15.8　卡拉瓦乔，《基督下葬》，1603年，布面油画，3.00×2.03米，收藏于罗马梵蒂冈美术博物馆。由于构图中人物紧贴画布前景，该画的效果得以强化。通过把石板置于观赏者眼睛的高度，卡拉瓦乔暗示了观赏者实际上也处于坟墓之中，正准备接受耶稣的尸体。

乔达到了清晰的效果。作品中人物所处的平台正好与观赏者的眼睛持平，好像要延伸进入观众所处的空间，这就增强了场景的视觉冲击力，似乎要把观众拉近画面，使他们感到自己亲身参与了事件一样。确实，这幅图暗示观众正置身坟墓，准备接受耶稣的尸体。人物距离桢面极近，所以抓住耶稣双腿的那个人的手肘似乎要闯入观赏者的空间。

《基督下葬》这幅作品使布道词更加明晰可辨。卡拉瓦乔把耶稣的同伴都描绘成和他一样的普通人，他没有像通常的做法那样，把作品中人物提升到英雄的高度。卡拉瓦乔艺术观点不太受同时代人欢迎，因为人们觉得画家在缩小尘世与天国的区别上走得太远。

阿特米希娅·津迪勒奇　巴洛克艺术中感情强烈、富有戏剧性的一面还体现在阿特米希娅·津迪勒奇（Artemisia Gentileschi，1593—约1653年，欧洲艺术史上第一位女性画家）的身上。阿特米希亚出生于罗马，画风似乎受到其父奥拉兹奥·津迪勒奇——一位卡拉瓦乔风格的画师——的影响。她本人是几位“卡拉瓦乔画派”画家（或称“黑夜画师”）之一，其作品以“暗色调主义”为突出特征。

图15.9　阿特米希娅·津迪勒奇，《朱迪丝谋杀荷洛芬斯》，约1620年，布面油画，1.99×1.63米，收藏于佛罗伦萨乌菲齐美术馆。由于人物位置距离较近，同时强烈的光线使观者的注意力都集中在杀头这件事上，其它一切都处于黑暗之中，戏剧效果和恐怖感就得到渲染。

阿特米希娅的作品经常描绘拔士巴和大卫、朱迪丝和荷洛芬斯等人们熟知的《圣经》人物。大约绘制于1620年的《朱迪丝谋杀荷洛芬斯》（Judith Slaying Holofernes）（图15.9）充满了阴谋与暴力的气息：美丽的犹太寡妇朱迪丝为了从尼布甲尼撒二世的亚述大军手中营救自己的人民，以美色诱惑其首领荷洛芬斯进入一个帐篷。荷洛芬斯在里面喝得烂醉如泥时，朱迪丝就用对方的佩剑割下了他的头颅。如聚光灯照射在舞台演员身上一般，阿特米希娅用强烈的色彩对比增强了画面令人紧张不安的戏剧效果。尺寸较大的人物充满了画面，好像要撕裂画布，俯冲出来。

人们时常把阿特米希娅的画作和她十五岁时被老师强暴的经历联系在一起。后来，她在法庭上饱受拇指夹的折磨（拇指夹是人们设计用来紧

图15.10　阿尼巴·卡拉齐，《酒神巴克斯与阿里阿德涅的凯旋》，1597—1600年，顶画，罗马法尼斯官。阿尼巴·卡拉齐体现了巴洛克艺术的学院派古典主义风格，这与卡拉瓦乔、津迪勒奇及其追随者的追求戏剧性效果和诉诸情感的手段形成了对比。

压拇指，几乎要把手指压碎的刑具），法官想以此验证其控告是否属实。

阿尼巴·卡拉齐　罗马的许多神父不能接受卡拉瓦乔主义的风格。相比之下，他们更青睐主要由阿尼巴·卡拉齐（1560—1609年）创立的更具“学院派”风格的画风。卡拉齐出生于意大利博洛尼亚的一个绘画世家，与哥哥阿果斯丁诺以及堂兄洛多韦科一起，建立了一个绘画工作室，到1585年，该工作室发展成为博洛尼亚的一家艺术学院。卡拉齐学院的主要理念在于，通过认真分析古典派画家和文艺复兴时期的大师的作品，并且研究解剖学和练习人物素描，人们可以学会艺术创作。

阿尼巴·卡拉齐最伟大的作品是在1597—1600年间为罗马的法尼斯宫所做的顶画，那是来自博洛尼亚、大权在握的耶稣会主教法尼斯本人的宫殿。从“风格主义”转向以后，卡拉齐力图追溯文艺复兴鼎盛期的传统，追溯自然和古代传统。但颇为奇怪的是，卡拉齐为他的教会赞助者绘制了许多让人产生错觉的取材于奥维德《变形记》的爱情画。这些画作都绘有一个装饰框架和一些扭动的男性裸体，这很容易让人想起米开朗基罗的西斯廷顶画。正如西斯廷教堂的顶画一样，每一个独立的画面都处理得如同要用到顶篷上的架上画一样，而没有顾及下面观赏者所处的位置。

占据卡拉齐顶画中央的是《酒神巴克斯与阿里阿德涅的凯旋》（图15.10）。这个欢乐的游行场面带有巴洛克式的勃勃生机。然而，在这种崇尚古典的巴洛克风格里，其魅力却主要在于理性而非情感方面。人物的行动克制内敛，也没有呼之欲出的感觉。

安德烈·波佐　巴洛克顶画的另一典型风格是透视画法，它在安德烈·波佐（Andrea Pozzo，1642—1709年）的作品《圣依纳爵·罗耀拉的荣光》（图15.11）中得到了淋漓尽致的发挥。顶画位于罗马圣伊尼亚齐奥教堂中殿，创作于1691—1694年。它的效果不可思议，教堂坚固的拱顶在画面中消失不见了，这就是被意大利人称为“透视幻觉”的极端例子。虚构透视法可以迷惑观赏者的眼睛，让人以为教堂的建筑、石柱、拱顶都超越了实际屋顶，无限延伸出去。人们设想，观察点就是在地板上标出的某个特定位置。站在那里，观察者简直难以分清实际建筑的终点和绘画建筑的起点。顶篷的中心宛如敞开的天穹，圣人和天使从中降落。他们有的静坐在上过色的云端或建筑之上，有的则在精湛的巴洛克艺术家技巧安排之下，在空中飞舞。

图15.11　安德烈·波佐，《圣依纳爵·罗耀拉的荣光》，1691—1694年，顶画，罗马圣伊尼亚齐奥教堂。如果直接站在这个集中体现巴洛克风格的、幻觉式的顶画下，观赏者无法看清实际建筑止于何处，也无法识别画中的建筑起于哪里。

意大利的音乐

克劳迪奥·蒙泰韦尔迪与早期歌剧 考虑到巴洛克绘画展现出了强烈戏剧性，巴洛克时代会产生“歌剧”这种音乐形式就丝毫不会让人觉得惊奇了。Opera在意大利语中表示“作品（work）”的意思，“音乐形式的戏剧作品”简称“歌剧”。把声乐、器乐和戏剧融为一体，歌剧就是在交响乐的伴奏之下，演员们唱出来的舞台剧。歌剧最初由佛罗伦萨的一群热衷于古希腊艺术复兴的人文主义者发起。他们认为，带有戏剧演出的旋律伴奏与古希腊戏剧幕间的表演类似。在巴洛克时代，富有情感的声音与乐器伴奏、戏剧结合是最具有发展潜能的艺术形式之一。歌剧以其华丽、戏剧性的风格集中体现了巴洛克精神。

最早的一些歌剧在1600年以前就已经写成并得以上演。但第一部著名的歌剧是克劳迪奥·蒙泰韦尔迪（Claudio Monteverdi，1567—1643年）于1607年创作的《奥菲欧》。这部歌剧是蒙泰韦尔迪为其庇护人曼图亚公爵创作的，它重述了希腊神话中诗人兼乐师奥菲欧，到冥府营救亡妻尤丽蒂斯的故事。

歌剧包括“宣叙调”，这是介于对白和咏叹调之间的一种音乐演说形式。《奥菲欧》的宣叙调是咏叹调风格的独唱，用音乐表达出作品中所描述的情感。例如，旋律从唱“最深的深渊”开始下降，唱到“再一次看到了繁星”时则上升。

整个巴洛克时代，歌剧中的女声都是由阉人歌手演唱的。在青春期前受过阉割的男性能够保持“男童声”的音质。高音部的男童声与雄浑有力的成人音色相结合，这在17、18世纪广受观众喜爱。在领唱歌剧以及其后的独唱表演中，对声音技巧的要求意味着阉人歌手可以获得大量财富和很高的声望。

给巴洛克歌剧伴奏的乐队，由各种小合奏组组成，用来营造剧本所要表现的情感氛围。表现乡村生活时，通常会在竖琴的伴奏中展现天堂般的景色。这种方法为随后几个世纪的标题音乐铺平了道路。

安东尼奥·维瓦尔蒂与大协奏曲 由阿尔坎杰洛·科雷利（Arcangelo Corelli）（1653—1713年）创造的“大协奏曲”是由三部分，或者说三乐章组成的器乐形式，独奏乐器的主奏部与管弦合奏的协奏部对比强烈。通常来说，巴洛克协奏曲的第一乐章总是昂扬高亢、活力四射，第二乐章较缓慢但张力增强，第三和最后的乐章比第一乐章更加有力，释放了前面累积的紧张情绪。

巴洛克时代最多产的作曲家之一是安东尼奥·维瓦尔蒂（Antonio Vivalali，1678—1741年）。他一生创作了450部协奏曲，40部歌剧以及无数的声乐和室内音乐。维瓦尔蒂1678年生于维也纳，是一名司铎，他毕生都在威尼斯的一所学校里为孤女教授音乐，不少作品是为学生的音乐演奏会量身定做的。

维尔瓦蒂最著名的作品是《四季》。这是由小提琴独奏和交响乐组成的四个协奏曲。维尔瓦蒂给每个协奏曲——《春》、《夏》、《秋》、《冬》——都附上了一首与季节对应的十四行诗。在最初的版本里，诗句置于乐章的开头，以文字勾勒乐章主题。例如，《春》中诗句展现了鸟儿啁啾着回到草地上，与此相应，在“鸟儿的召唤”部分，一位小提琴手负责“召唤”，另外一人则作答。

《春》的第一乐章为E大调快板，贯穿十四行诗的前八句内容。开篇是回旋的双呈示部，一强一弱，弱音作为回应。紧接着是“间奏曲”，它将会在整个乐章里多次重复出现。间奏曲由整个乐队合奏和小提琴独奏交替进行。间奏曲不仅在维尔瓦蒂的音乐作品中随处可见，也在巴洛克协奏曲中普遍使用。通过由强到弱的音高变化（梯形式的音高变化）的突兀对比，鲜明地模仿鸟儿歌唱和暴风袭来，独奏与合奏的不同特点得到进一步补充。

尽管这种画面式的音乐十分有趣，但维尔瓦蒂主要的兴趣是，在高度组织化的重复和对比中运用主题、质感和音色，这也奠定了他协奏曲大师的地位。由于在整齐匀称的结构中进行了革新，维尔瓦蒂的音乐很快受到整个欧洲推崇。后来的伟大作曲家约翰·塞巴斯蒂安·巴赫对此作了大量研究。维瓦尔蒂的音乐松弛有度，在追求贝尼尼古典的柱廊风格和波洛米尼鬼斧神工的教堂正面设计风格的时代，这样的音乐也充满了魅力。

意大利以外的巴洛克艺术

巴洛克艺术，特别是绘画，发源于意大利。许多我们认为来自其它国家的巴洛克艺术家都曾经在罗马居住、工作或学习过，其中包括法国画家克洛德·洛兰和尼古拉斯·普桑，西班牙画家迭戈·委拉斯开兹以及弗兰德斯画家彼得·保罗·鲁

本斯。即使是没有去过罗马，他们一般也都受到罗马巴洛克绘画，尤其是在意大利境外声名远扬的卡拉瓦乔的影响。尽管如此，巴洛克艺术却在意大利外，尤其在低地国家弗兰德斯和荷兰兴盛起来。在这些地区，富裕的商人阶层表现出对艺术的浓厚兴趣。在西班牙，菲利普四世收集了一系列艺术品；英国的查尔斯一世也是如此；在法国，由于国王路易十四尚年幼，摄政的玛丽·梅迪奇皇后的爱好也同样对整个宫廷产生了影响；在德国，巴洛克音乐特别受到青睐。

荷兰的绘画

在西班牙的菲利普二世统治期间，尼德兰北部省份发动起义，反对镇压清教徒，成立了一个新的荷兰共和国。与此同时，南部的弗兰德斯地区仍然信奉天主教会，忠于西班牙，这样就形成了荷兰和弗兰德斯两个独立的国家。

巴洛克绘画的一个重要分支出现在荷兰。17世纪的荷兰是个商人的国度，它摆脱了西班牙的控制，建都于当时欧洲的航运和商业中心阿姆斯特丹。于是，这些商人突然发现自己从中得到了极大好处。

在荷兰，不但宗教和政治领袖，批发商和零售商也收藏艺术品。英国旅行家彼得·芒迪在1640年曾声称："在迷恋绘画方面，没有国家可以超越荷兰。……一般来说，人们都会争相用昂贵图画装饰自己的屋子，尤其是外面或临街的房间。屠夫和面包师的店铺也毫不逊色，里面装饰得极为华丽。许多铁匠、鞋匠等也会在锻铁炉边或摊位上贴上某幅画。"

皮耶特·德·霍赫　这一时期的风格画甚至会使居室蓬荜生辉，其中包括荷兰画家皮耶特·德·霍赫（Pieter de hooch，1629—1684年）的作品。例如，大约创作于1663年的《卧室》（图15.12），画中通向院子的门外是开阔的海景，屋内有一位妇人，一边换桌布，一边和小姑娘聊天。对荷兰人来说，艺术是日常生活的一部分，日常生活同样构成了艺术的主题。值得注意的是，霍赫对光线的观察细致入微：那名女子沐浴在从窗户照射进来的阳光中，漆黑的室内和透过房门可以看到的户外暖融融的阳光形成了鲜明对比。

弗朗斯·哈尔斯　弗朗斯·哈尔斯（Frans Hals，约1580—1666年）出生于安特卫普，是哈莱姆（荷兰城市名）的一位肖像画家。哈尔斯开朗乐观，喜欢交际，画家乐天知命的性格在许多作品里均有所体现。哈尔斯笔下的人物通常情绪很好，在酒馆中比在教堂中感到更加舒适自如。不同于早期肖像画僵硬的风格，哈尔斯笔下的《快乐的酒徒》（作于约1628—1630年，图15.13）正在摆弄着酒杯，做着夸张的手势，似乎沉浸于交

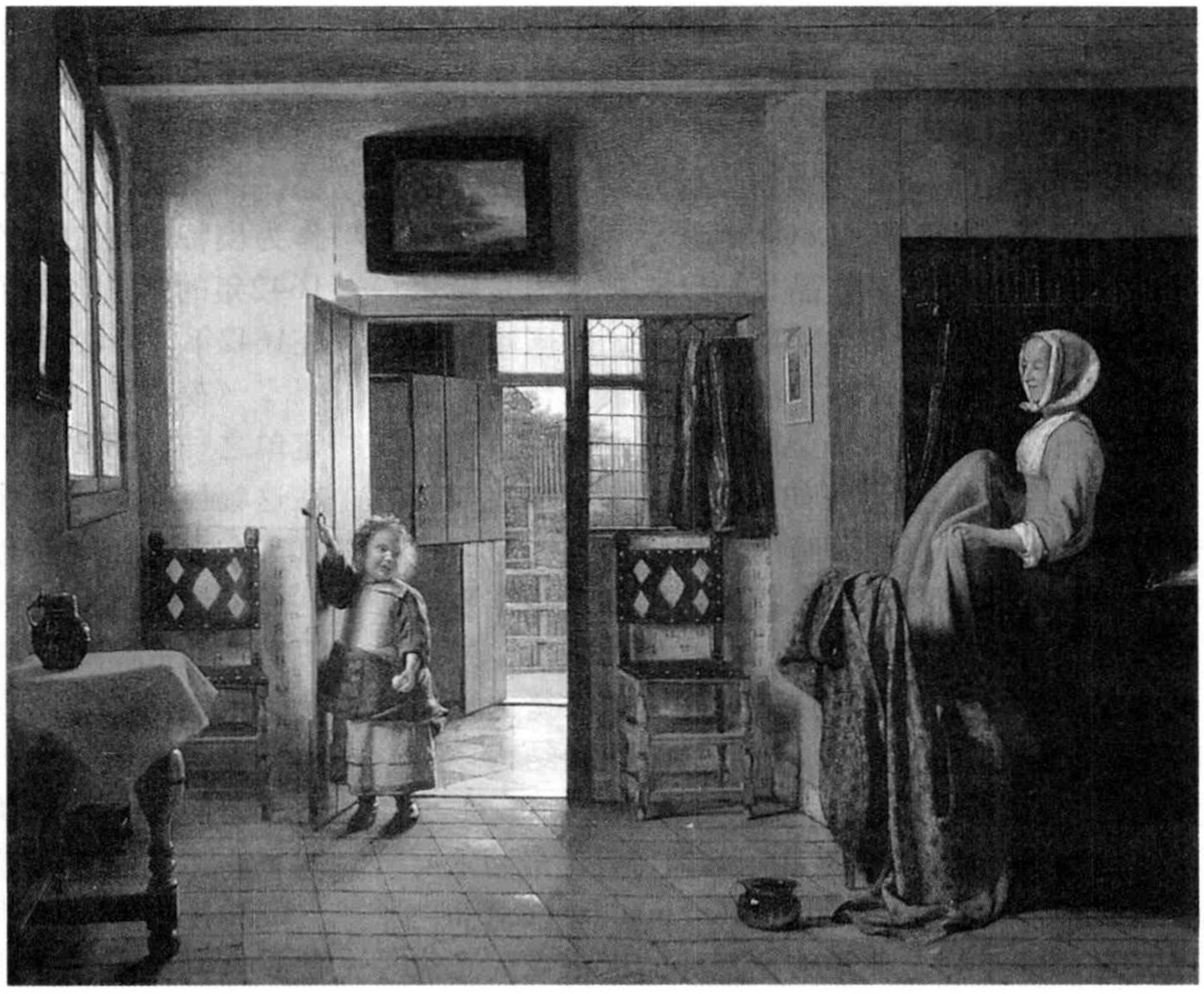


图15.12　皮耶特·德·霍赫，《卧室》，约1663年，布面油画，50.8×61.0厘米，怀德纳个人收藏。巴洛克时代的荷兰绘画非常关注日常生活的细节。

图15.13　弗朗斯·哈尔斯，《快乐的酒徒》，约1628—1630年，布面油画，81.0×66.7厘米，收藏于阿姆斯特丹国立美术馆。与早期肖像画中人物呆滞的表情不同，画中的男子似乎正在与人交谈——或许他正在请人喝酒。哈尔斯生动的笔触准确传达并强化了这种自如状态。

图15.14　朱迪丝·莱斯特，《吹笛子的男孩》，1630—1635年，布面油画，72.4×61.3厘米，收藏于斯德哥尔摩国家博物馆。莱斯特栩栩如生地表达生活的能力毫不逊色于哈尔斯。对主题和绘画技巧看似随意的处理但事实上是极其用心的结果。

谈之中。当时的肖像画以轮廓清晰，细节逼真，模特造型崇尚优雅，哈尔斯打破了这种既定模式。他的绘画有的地方浓墨重彩，有的地方则笔调流畅稀疏，画刷留下的痕迹清晰可见。

朱迪丝·莱斯特　弗朗斯·哈尔斯最重要的追随者是荷兰画家朱迪丝·莱斯特（Judith Leyster，1609—1660年），其名取自家族在哈莱姆拥有的啤酒厂名——北极星（Leysterre）。两人的画风十分相似，以至于许多作品长期以来被认为是哈尔斯的作品，最后证实为莱斯特所画。如同哈尔斯一样，莱斯特选取日常生活的生动场景作为绘画主题，比如绘制于1630至1635年间的《吹笛子的男孩》（图15.14）。正如卡拉瓦乔一样，莱斯特有限度地使用颜料和阴暗的光线。而且，与卡拉瓦乔的画作相似的是，人物占据了靠近画作平面的一处位置。如果右边墙上没有悬挂乐器，男孩瞥向左边的目光可能就会破坏画面的平衡。正如哈尔斯一样，莱斯特看似随意的笔法和结构，巧妙地创造了一种闲适的印象。

伦勃朗·凡·列因　在阿姆斯特丹，最为重要的画家是伦勃朗·凡·列因（Rembrandt van Rijn，1606—1669年），他把卡拉瓦乔的巴洛克式光线运用发展到了一个新高度。伦勃朗是莱顿城一个磨坊主的儿子，在莱顿大学学习古典文学，后来转而研习绘画。1634年，伦勃朗娶了富家之女莎斯基亚·凡·厄伊伦伯格。1634至1642年间，伦勃朗声名鹊起，他不仅有许许多多订单，而且在阿姆斯特丹拥有了一个大型画室和很多艺术收藏品。莎斯基亚不仅给他带来了无尽喜悦，也常常作为模特出现在他的作品里。但是，莎斯基亚于1642年的早逝成为了伦勃朗人生的转折，也就是在1642年，伦勃朗绘制了《夜巡》。

《夜巡》（图15.15）是伦勃朗最重要的公共定单之一，下单者是阿姆斯特丹的国民警卫队。在这幅巨型集体肖像画中出现的每一位警卫队员（其名字均出现在悬挂于远处墙上的盾上）要平均分摊该画需要的费用。作品最初的名字是《F·班宁·科克队长集结国民警卫队》，但在18世纪定名为《夜巡》。因为随着时间流逝，作品颜色变得黯淡了。事实上，作品描绘了清晨科克队长带着手下队员于阿姆斯特丹城门外迎接法国女王玛丽·德·梅迪奇的场景。

构图沿着对角线方向有所变动。起先，科克队长及其副手并非处于画面正中，而是朝着中心

图15.15　伦勃朗·凡·列因，《夜巡（F·班宁·科克队长集结国民警卫队）》，1642年，布面油画，3.6×34.37厘米，收藏于阿姆斯特丹国立美术馆。人们通常认为，这幅巨大的集体肖像画是伦勃朗生活的转折点。1642年，妻子莎斯基亚过世之后，伦勃朗作为艺术家的名望开始下降，经济问题也随即出现。画中所描述的事件发生在早上，但由于色彩逐渐暗淡，后来人们将其称作《夜巡》。

行进（作品左边和底部曾被剪裁过）。他们需要迈出几步，才会到达画面中央。因为观赏者出于本能会期望聚焦点就在画面中央，所以伦勃朗巧妙地暗示了人物行进时的动作。

作品最值得称道的是光线的运用。光线营造了氛围，统一了布局，连接了众多人物，突出了面部表情，淡化了不甚紧要的细节。科克队长及其副官得到额外强调，其他人则几笔带过。尽管如此，人们还是觉得这幅画非常出色，可以挂在国民警卫队的大厅里。

伦勃朗不仅是油画家，同时也是蚀刻版画家，这种行当致力于把玩光影。他的铜版画《耶稣传教》（*Christ Preaching*）（图15.16）大约作于1652年，背景设在阿姆斯特丹犹太贫民区。伦勃朗对犹太人成为种族迫害牺牲品深感同情。伦勃朗运用网格线来处理人群和背景阴影，这产生了精微灵巧的效果：从模糊的灰色线条到最为浓重的黑色地带。在“蚀刻画法”中，就像雕刻一样，图样来源于铜版表面的刻痕。制作蚀刻画时，画家首先用蜡覆盖在金属板表面；接着，用刻针在上面构图以绘画形象，使金属介质暴露出来。这个过程要比直接在金属上雕刻省力很多；然后，把金属板放进温和的酸性腐蚀液中，暴露出来的金属介质就会发生化学反应，在金属板表面留下刻痕；最后，把蜡膜移开，凹进去的线条可以固着油墨，所以当把纸压到金属板上，就会留下图板的印记。

伦勃朗用自画像（单单油画就有六十幅）记录

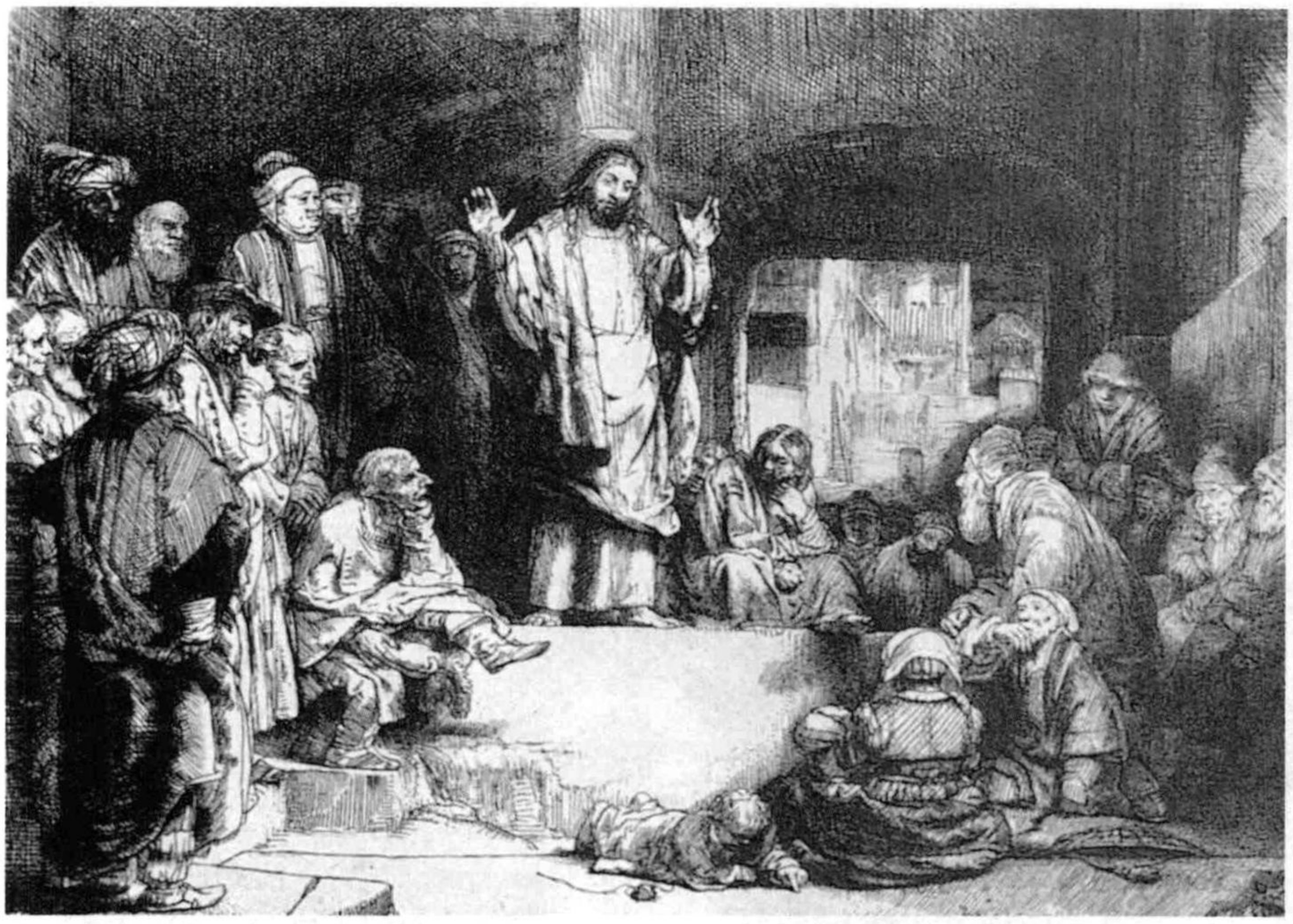


图15.16　伦勃朗·凡·列因，《耶稣传教》，约1652年，版画，15.6×20.6厘米，收藏于纽约大都会美术馆。伦勃朗绘画中强烈的明暗对比在他的蚀刻版画中表现得同样出色。

自己的一生。他的最后一幅自画像（图15.17），作于去世那年（1669年）。伦勃朗对画面的结构性处理极为熟练：颜色鲜艳亮丽，但轮廓却较为松散，笔触更粗，画面也不像早期的画作那样光滑。画中的伦勃朗显得疲惫失意，但却尊贵依旧。在以前的自画像里，他从来没有把自己表现得这样痛苦、怨恨和自怜过。他以一贯的内省与诚实，忠实地再现了自己。

杨·维米尔　杨·维米尔（Jan Vermeer，1632—1675年）出生于台夫特，只为当地的庇护人作画。他特别擅长展现日常生活的室内场景。维米尔比伦勃朗年轻一代，却和伦勃朗一样，对光线十分着迷，但其类型却又大相径庭。伦勃朗的光线，充满戏剧效果，维米尔注重的则是光线的视觉性，他力图用光线揭示每一件物品在构图中的细微差别。他笔下的光线明亮又清楚，布满画中世界的所有角落。

代表维米尔风格的典型作品是《拿水罐的女子》（约1664—1665年，图15.18），画中女子的动作很平常，她站在屋内，桌上堆满了物品，光从左边窗口照射进来，人物的背景是堵浅白的墙壁。与伦勃朗一束照射进来的光线不同，维米尔明亮而又清楚的光线遍布整个空间。无论后墙上细微的变化还是桌毯在金属盘子里的倒影，都毫无遗漏地被画家捕捉到了。观赏者几乎能够感受到，上过浆的亚麻头巾由于光线照射，在两侧产生的细微差别，还有锃亮的金属水壶和金属盆。维米尔的画面展示了女性专注于日常家务的场景，传达出一种宁静、安适的气息。

作品《情书》（*The Love Letter*）（图15.19）

图15.17　伦勃朗·凡·列因，《自画像》，1669年，布面油画，59.0×51.0厘米，收藏于海牙莫利修兹美术馆。伦勃朗一生都在描绘自己，他的技法并非阿尔布莱特·丢勒式的自我炫耀，而是自我分析和反省，更加接近后来凡高的自画像。

图15.19　杨·维米尔，《情书》，约1669—1670年，布面油画，112×96.5厘米，收藏于阿姆斯特丹国立美术馆。维米尔作品的一个典型特征就是，密切关注17世纪荷兰中产阶级家庭妇女的日常生活。

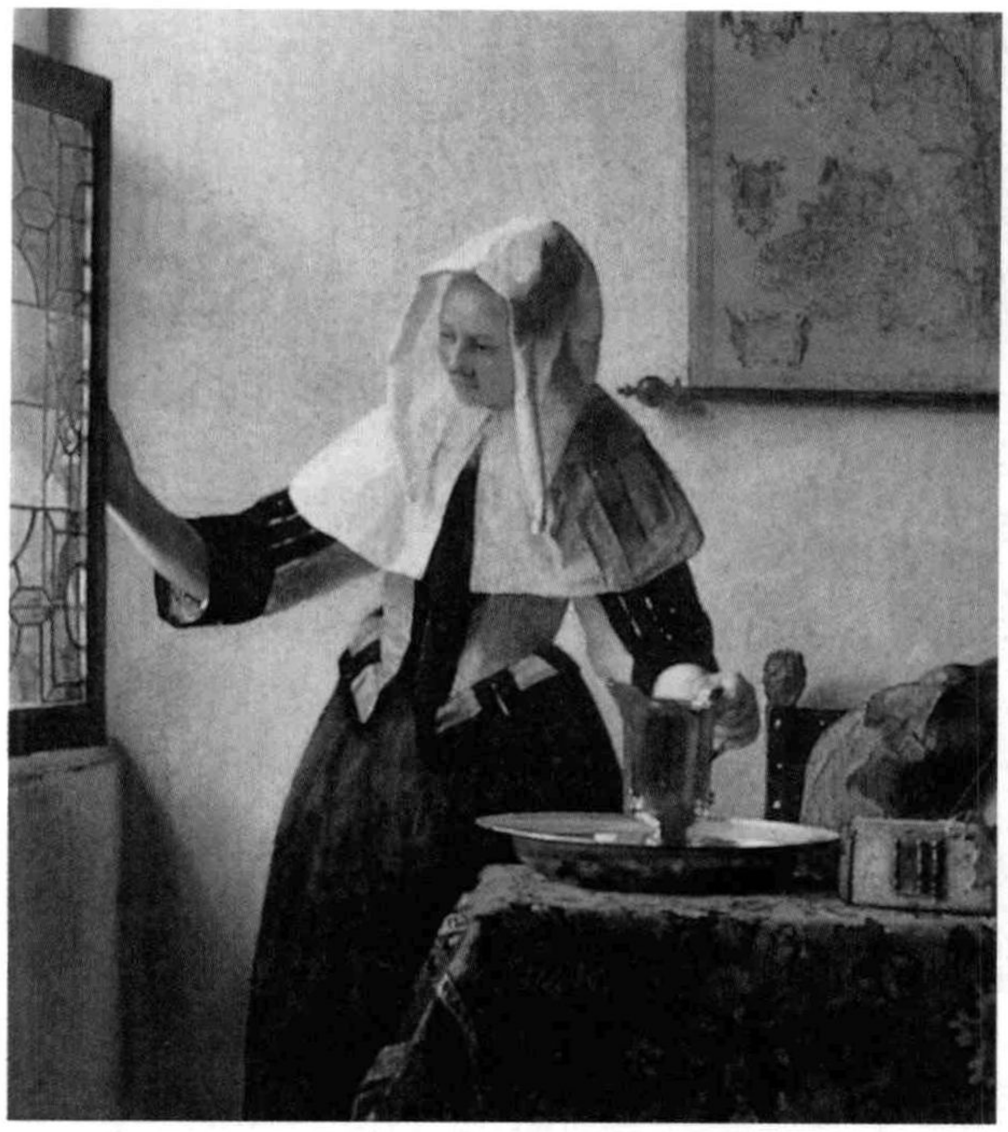


图15.18　杨·维米尔，《拿水罐的女子》，约1664—1665年，布面油画，45.7×40.6厘米，收藏于纽约大都会艺术美术馆。维米尔特别重视运用光线——这并非是出于巴洛克式的炫耀，而是要进行科学的观察，记录每一个细节，描绘每一处微妙的变化及其倒影。

可能画于约1669—1670年，几乎成为荷兰美好生活的记录。画中，女仆（从维米尔签名处的下面可以看到她的洗衣篮）似乎正在劝慰年轻的女主人，表示信已经收到，请不要再焦虑了。房间里装饰着雅致的大理石壁炉，镀金的皮质墙纸以及两幅风景画（一幅田野画和一幅海景画）。女主人身着貂皮镶边的锦缎上衣和长裙，颈项上戴着一串珍珠项链，耳坠闪闪发亮。她手执鲁特琴，前景中的长凳上放着一本翻开的乐谱。或许，信件没有送到之前，她正根据乐谱练琴呢。最后，华丽的帷幔拉起来，露出整个场景。

正如《拿水罐的女子》中的人物一样，维米尔笔下的人物都被放进一个矩形的透视结构里，这具有几何图案的味道，强调画面平衡感。画家的视角改变了观赏者，仿佛和画家一起，我们掀起门帘，不知不觉地窥视到私人场景。站在外面的黑暗之中，置身事外的我们却悄然潜入极其私人化的空间之中。

皇室收藏的绘画

彼得·保罗·鲁本斯　尽管出生在德国，彼得·保罗·鲁本斯（Peter Paul Rubens，1577—1640年）却在天主教国家弗兰德斯的首都安特卫普确立了自己的声望。1600至1608年间，在卡拉瓦乔和卡拉齐处于事业巅峰的时候，鲁本斯在意大利潜心学习两位巴洛克大师的作品、古代艺术品以及文艺复兴兴盛期作品。他模仿“老派大师”作品，兼收南北画风，在意大利享有良好的声誉。

鲁本斯天赋异禀，善于交际，精力充沛，有着精明的商业头脑，他很快就获得了极大的成功。鲁本斯在安特卫普建立了一个工作室，到1611年，他的工作室已经有两百位画师和学徒。鲁本斯是当时在商业上最为成功的艺术家。他盖了一所豪宅，里面既有工作室也有大量艺术收藏品，藏品包括提香、丁托列托、凡·戴克、勃鲁盖尔·拉斐尔等人的作品。鲁本斯收到教会、安特卫普城和不计其数的私人订单，不过欧洲的皇室给了他最大的名声和财富。他是曼图亚公爵、弗兰德斯的西班牙摄政阿尔伯特和公主伊莎贝拉的御用画师。同时，他也为英国查尔斯一世和西班牙的菲利普四世服务，这两位都授予鲁本斯骑士称号。1621年，他接受了法国玛丽·梅迪奇的订单，由此树立了国际声望。

丈夫亨利四世过世之后，玛丽·梅迪奇替自己的儿子——年幼的路易十三摄政。她要求鲁本斯以其生平为内容，绘制21幅油画。鲁本斯的目的就是要赞美皇后的荣光。作为一位叙事肖像画大师，鲁本斯的方法是把极为普通的事情加以戏剧化处理。在第五幅《法国皇后玛丽·梅迪奇抵达马赛港》（图15.20）中，尽管只是皇后在法国南部城市马赛登陆这样一个不显著的场景，然而在鲁本斯笔下，命运女神吹着喇叭在空中飞舞；在美人鱼陪同下，海洋之神厄普顿浮出水面，欢迎皇后到来。

正如露天场所中爱的旋律一样，构图的戏剧性是典型的巴洛克风格。即便主题并没暗示，每一件事物也都处于骚动的活跃状态。通过删去画布边缘的人物，鲁本斯暗示观赏者，场景一直在延续，超越了画框的限制。鲁本斯的绘画充满了丰富、明亮、鲜明的色彩和光线，而不是单调的线条。鲁本斯的每一个笔触，每一类模特都由幅度极大的动作和华丽的形式统一起来，而这对于眼睛比对理智具有更大的吸引力。

由于年轻时曾做过宫廷侍童，熟悉社交礼仪，并且流利掌握五国语言（希腊语、意大利语、法语、西班牙语和荷兰语），鲁本斯担任了弗兰德斯宫廷的顾问和外交官。1628年9月至1629

链接　维米尔和摄影术的产生

在绘画的时候，维米尔似乎使用了一种叫做“暗箱”的装置。这个装置最初是文艺复兴时期的画家用来检查透视法的，荷兰画家维米尔把它作为观察的工具来使用，就好像显微镜和望远镜一样。最简单的暗箱是一个封闭的盒子，盒子一面上有一个小孔，外面的一束束阳光通过这个小孔照射进来，将外面的风景形成倒置的图像，投射在盒子内部的对立面上。这样，暗箱就好像今天的照相机，只不过没有用于录像的感光纸和胶片罢了。在维米尔的时代，暗箱可以大到像一间屋子那样，艺术家完全可以站直身子描绘物体的轮廓。或者，如同维米尔那样，给小孔装上镜片，这样，他就能把图像聚焦在一块半透明的屏幕上，以便仔细临摹。

暗箱不仅把三维图像变成了二维图像，而且揭示了光线运动的迷人细节。在维米尔的画中，光线似乎总要把图像排挤出焦点。摄影师把照片上这样的小光点称为“混淆的圆盘”，尽管这种光线对于肉眼来说转瞬即逝，但维米尔可以通过暗箱的透镜研究视觉效果，并在绘画中加以体现。

尽管摄影术在那之后一百五十年才得到完善，但其机制在维米尔的画中已经开始发挥作用。

年4月末他出访西班牙菲利普四世的宫廷，住在马德里皇宫，年轻的国王几乎每天都来拜访。除了给皇室绘制肖像画，他还临摹了提香著名的神话题材系列作品《田园音乐诗》，这些都收藏在国王寝宫下面的画廊里。

鲁本斯的第一任妻子于1626年过世之后，他娶了远亲海伦娜·芙尔曼为妻。当时，鲁本斯已经年过半百，而新婚妻子年仅十六岁，他们在五年里生育了四个孩子。大约于1638年创作的《爱之园》（图15.21），以一种接近于狂喜的奔放壮观，表达了生命的喜悦。当然，鲁本斯的主要兴趣集中在展示丰腴的女性形象，这幅画作很难再描绘得更加华丽或更能给人以美感了。

安东尼·凡·戴克　安东尼·凡·戴克（Anthony Van Dyck，1599—1641年）在1618至1620年期间，担任过鲁本斯的助手。后来，他成为英国国王查理一世的宫廷画师，可能是当时最杰出的肖像画家。他作于1635年的《查理一世行猎图》（*Portrait of Charles I at the Hunt*）（图15.22），准确捕捉到了国王自信的神情。凡·戴克有意把国王和焦虑的侍从，还有身后以蹄扒地的紧张骏马加以对比，以此强调了查理一世统摄一切的威严。

迭戈·委拉斯开兹　1621年，16岁的菲利普四世登基，成为西班牙国王。从一开始，年轻的国王就极为依赖奥利瓦雷斯伯爵加斯帕·德·古

图15.20　彼得·保罗·鲁本斯，《法国皇后玛丽·梅迪奇抵达马赛港》，1622—1625年，布面油画，1.55×1.21米，收藏于巴黎卢浮宫博物馆。通过巴洛克绘画中的典型特征即对角线的不断移动，通过明亮的色彩，撩人的画面和迅急的笔触，鲁本斯使那个平凡事件里无甚光彩的皇后具有了高度的戏剧性。

图15.21　彼得·保罗·鲁本斯，《爱之园》，布面油画，约1638年，1.98×2.83米，收藏于马德里普拉多国家博物馆。鲁本斯以画面浓烈鲜艳著称——这适用于背景，尤其适用于其人物。人们创造了“鲁本斯主义”这一术语来指称这种对丰腴女性形体的描绘。

兹曼。奥利瓦雷斯想让菲利普王室在欧洲声名最为显赫，于是，任命迭戈·委拉斯开兹（Diego Velázquez，1599—1660年）为宫廷画师。委拉斯开兹深受国王器重，最终被授予骑士称号，获得了圣地亚哥骑士勋章（通常只有贵族有权获得）。委拉斯开兹为皇室成员绘制了大量肖像画，他总是如实地反映而不是曲意美化人物的相貌。委拉斯开兹一生大部分时间都住在马德里。1629年6月，根据鲁本斯访问西班牙时提出的建议，国王菲利普遣送委拉斯开兹去意大利进修艺术。他在那里接触到了巴洛克艺术，并将其带回西班牙。纵观其一生，委拉斯开兹的画风渐趋多样，色彩愈加丰富，人物也越来越栩栩如生。

委拉斯开兹最为人称道的作品是绘制于1656年的《宫廷仕女》，又名《宫娥》（图15.23）。这幅最初命名为《国王之家》的作品，引发了如下探讨：这属于正规肖像画吗？或者它只是情景画？事实上，《宫娥》既是肖像画，也是情景画。画中，侍从正把一杯水递给玛格丽特公主，这个五岁的女孩为菲利普四世及其第二任妻子玛丽娜所生。玛格丽特的女仆、朋友（包括一个修女、一个小矮人、一条狗等）都围绕在她身旁。这是一个日常情景，却被放置在皇室这个大背景里。委拉斯开兹甚至把自己也放置在了画面上——在前景的大画架前端详。

画室后墙的镜子映出了国王和皇后的身影。画面特殊的空间关系使观众觉得自己就站在国王和皇后的位置。观众看到的到底是英凡特·玛格丽特的肖像画，还是国王夫妇正在被画，他们的女儿正好跑进画室这幅场景？画家有所保留的部分就像他已经展示的部分那样，让人倍感好奇。委拉斯开兹把被画者的世界和画外观赏者的世界巧妙地联系了起来。但是，委拉斯开兹暗示了还有第三个场域的存在：门口逆光处有位男士正转过身来，提醒我们在享受这刻温情时，不要忘记俗事的存在。

委拉斯开兹的这幅杰作，被收入菲利普四世的普拉多收藏馆。该馆17世纪30年代由菲利普四世和首相奥利瓦雷斯在马德里郊区建成，馆内拥有绘画1500多幅。加上菲利普二世的大量藏品，

到1650年，普拉多收藏了大量西方优秀艺术品。可以肯定的是，罗马收藏的意大利杰出作品更多，但西班牙的艺术藏品从整体上完整反映了西方绘画艺术的变迁。

克洛德·洛兰和尼古拉斯·普桑　在菲利普的收藏中，有地位显赫的两位法国画家克洛德·洛兰和尼古拉斯·普桑的作品，他们两人都曾在罗马生活、工作过。

在17世纪最重要的风景画中，克洛德·洛兰（Claude Lorrain，1600—1682年）的作品至少可以占到三幅，其中包括《有圣玛丽的风景》（*Landscape with St.Mary Magdalene*）（图15.24）。尽管圣玛丽在画中地位不甚重要，但一束光笼罩着她，这完全是卡拉瓦乔式的技巧。“自然”在克洛德·洛兰的画中才是真正的主角。他的主要技法是能够制造朦胧的效果和对光影的控制。克洛德·洛兰作品的典型结构是这样的：前景中是按照现实主义描绘的植物，远景中有呈椭圆形构图的两丛树木。读者的视线先落在前景中，然后随着一条蜿蜒的小径延伸到远处，此时光色由暗而明，由清晰渐变为朦胧。洛兰的绘画技法对风景画的影响一直持续到19世纪。

在通常强调艺术效果的巴洛克艺术之内，尼古拉斯·普桑（Nicolas Poussin，1594—1665年）的画作代表了一种古典化和节制的倾向。和克洛德·洛兰一样，他绘制了一些类似几何形状严谨的风景画。他的《夏：路德与波阿斯》（*Summer: Ruth and Boaz*）（图15.25），是绘于1660到1664

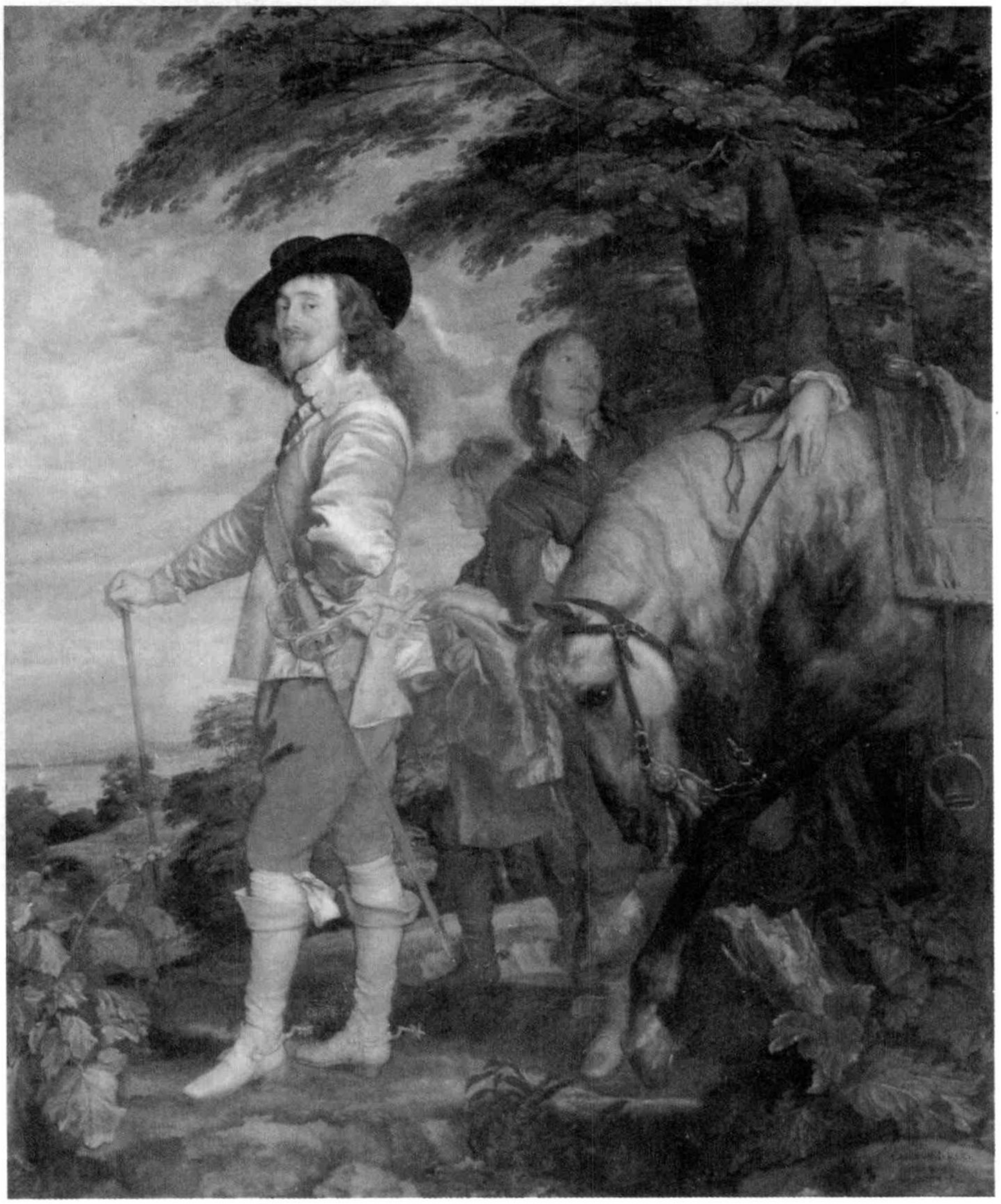


图15.22　安东尼·凡·戴克，《查理一世行猎图》，1635年，布面油画，约2.74×2.13米，收藏于巴黎卢浮宫博物馆。运用鲁本斯式粗疏的笔调、丰富的色彩以及一系列构图效果，凡·戴克抓住了这位国王装模作样的倨傲神情。

图15.23 迭戈·委拉斯开兹，《宫廷仕女》（又名《宫娥》），1656年，布面油画，3.17×2.74米，收藏于马德里普拉多博物馆。在这幅集体肖像画中，委拉斯开兹把正在大画布前作画的自己也描绘了进去。就像杨·凡·艾克的《阿尔诺芬尼婚礼》（图14.4），观赏者看到的人物（国王和王后）是他们在后墙大镜子里的镜像。

图15.24　克洛德·洛兰，《有圣玛丽的风景》，布面油画，收藏于马德里普拉多博物馆。克洛德的构图技巧成为了后两个世纪风景画的基本范式。

年的组图《四季》中的一幅。画面中，收获的谷物出色地控制了垂直和水平方向。事实上，每一件事物都在构图中发挥一定的几何作用：马的前蹄，主人手中的马鞭，波阿斯和路德的手臂，构成了一个规整的长方形空间；而画面正中的树木则被普桑处理成椭圆形，整幅图的主要空间呈现出钻石形状。与克洛德·洛兰用变化的光线制造气氛不同，普桑始终追求整一的亮度，观众甚至可以清晰地看到田野中的每一株麦芒。

然而，普桑喜欢的却是学院式的历史画。他作于1636—1637年的《掳掠萨宾妇女》（图15.26），就是一个典型的例子。画面左边的罗穆洛斯（罗马城创建者）扬起披风，指挥罗马士兵劫掠萨宾妇女以作为他们的妻室。画中人物动作和表情幅度都很大，但他们表现出来的效果却是静止的。这种绘画风格，更多的是诉诸人们的思想而不是眼睛，欣赏这样的绘画作品很大程度上要求观赏者了解画面所叙述的历史事件。普桑认为：绘画的目标在于通过展现高尚的主题来提高观赏者的道德情操。普桑的绘画方法具有一定的理论性，构思缜密，训练规范。他认为作品应该运用线条而不是色彩来绘制——这一点与鲁本斯截然相反。

法兰西学院　尽管法国最著名画家克洛德·洛兰和普桑仍然偏爱在罗马工作和生活，但从路易十四（1638—1715年）时期（1643年，年幼的路

图15.25　尼古拉斯·普桑，《夏：路德和波阿斯》，约1660—1664年，布面油画，收藏于巴黎卢浮宫博物馆。尽管风景只是普桑笔下不断复现的主题之一，他仍然不自觉地使其受制于构图的古典色彩和几何图形感。

图15.26　尼古拉斯·普桑，《掳掠萨宾妇女》，约1636—1637年，布面油画，1.55×2.10米，收藏于纽约大都会美术馆。尽管该图的主题充满喜剧色彩，技法也很完美，但普桑学院派的画风使其笔下的人物好像舞台上姿势固定的演员，无法激起观赏者的情感反应。

易登上王位，统治时间从1661年持续到1715年）开始，巴黎日益成为西方艺术重镇，虽然许多重要的画家如克洛德·洛兰和普桑，都宁愿在罗马生活和工作。路易十四的统治时间是欧洲历史上最长的。在首席顾问官简－巴蒂斯特·考伯特的帮助下，路易十四很快建立了对艺术和建筑的控制权。路易是通过画家绘画雕刻学院达到目的的，该学院1648年成立于巴黎，通常简称为法兰西学院，其目标在于为时代的艺术确立明晰、严格的评价标准。

在所有画家中，学院对普桑尤其推崇。但是，学院对普桑权威不容置喙的态度，也排挤了许多年轻成员。他们不认同普桑冷静的古典主义风格，而喜欢鲁本斯精神饱满的大胆尝试。17世纪末期，法兰西学院分裂成风格迥异的两派——偏爱线条的和偏爱色彩的。前者坚持普桑风格的被称为“普桑主义”，他们认为线条应该比色彩优越，因为它是诉诸思想的，色彩只能引起感官享受。后者推崇鲁本斯的风格，被称为“鲁本斯主义”，他们坚称，对于自然而言，色彩更加真实，因为线条只对受过教育的人产生感染力，而色彩对所有人都产生作用。这个观点得到了双方的认同。于是，线条和色彩哪一个更具有优越性的问题，就变成艺术的最终观众是受过教育的人还是底层大众的问题。这一争论一直持续到了今天。

建　筑

卢浮宫　1664年，考伯特以法兰西学院院长的身份邀请贝尼尼前来巴黎，呈交修建皇家宫殿卢浮宫东正面的计划。但是，贝尼尼的方案被认为过于激进。再者，法国的建筑师认为，法国宫殿的设计不应该落到意大利人手中。因此，考伯特成立了一个法国的顾问班子来酝酿新方案，成员有建筑师路易·勒沃（Louis Le Vau，1612—1670年），画家查尔斯·勒布伦（Charles Le Brun，1619—1690年，曾任法兰西学院指导）以及建

筑师克洛德·佩罗（Claude Perrault，1613—1688年）。他们最终提出了法国的设计方案——一个古代建筑师维特鲁威人（拥有黄金身材比例的男子）的方案。结果，诞生了一座严谨的、线形的、古典主义风格的卢浮宫（图15.27）。建筑正面的中心看似装饰有科林斯式石柱的古罗马圣殿，两侧由双石柱延伸开去，末端让人联想起罗马的胜利拱门。国王对这一设计十分满意，要求宫殿的其它侧面也要采用这一设计。

凡尔赛宫　随后，路易十四把注意力转移到在凡尔赛（位于巴黎西南面十一英里外）修建一座新皇宫上。宫殿的设计1669年由勒沃着手进行。结果他在设计完成花园正面的当年就过世了。接任的朱尔·阿尔杜埃·曼萨尔（1646—1708年）把宫殿扩建到1903英尺这个非凡的长度。

对从巴黎到凡尔赛的参观者来说，首先映入眼帘的是建筑的主正面。它的设计以位于中央的路易十四卧室的三扇窗户为焦点。整个皇宫和花园沿着中轴线呈对称分布。由安德烈·勒·诺特设计的花园和公园绵延几平方里，扩展了宫殿本身的界限，仿佛花园就是户外的房间一样。

凡尔赛过去是法国政府所在地，居民曾经多达一万。只有通过与国王接触，才有可能获得皇室青睐，所以即便是最简陋的阁楼也有人愿意居住。在凡尔赛宫诸多金碧辉煌的房间里，最为壮观的莫过于建于1680年的镜厅（图15.29）。它是朱尔·阿尔杜埃·曼萨尔、勒布伦等人的作品。镜厅狭长如隧道（240英尺长，只有34英尺宽，43英尺高），通过与17面拱形镜子交相辉映的17扇拱形落地窗俯瞰着花园。室内放置有银制家具和橘子树，白色的浮花锦缎窗帘，还有不计其数的闪烁烛光。镜子里映出大理石、镀金物品、灰泥涂料还有各种图画的颜色，可以说，镜厅是高雅精致的法国巴洛克艺术的最佳代表。

圣保罗大教堂　尽管英国在艺术上一直落后于欧洲大陆，但克里斯多弗·雷恩爵士（1632—1723年）很快把英国艺术带入了欧洲前沿。雷恩是位建筑师，同时也是牛津大学的天文学博士，他还精通解剖学、物理、数学、航海、筑路和刺绣，他甚至发明了一种复制文件的装置，把一支笔装

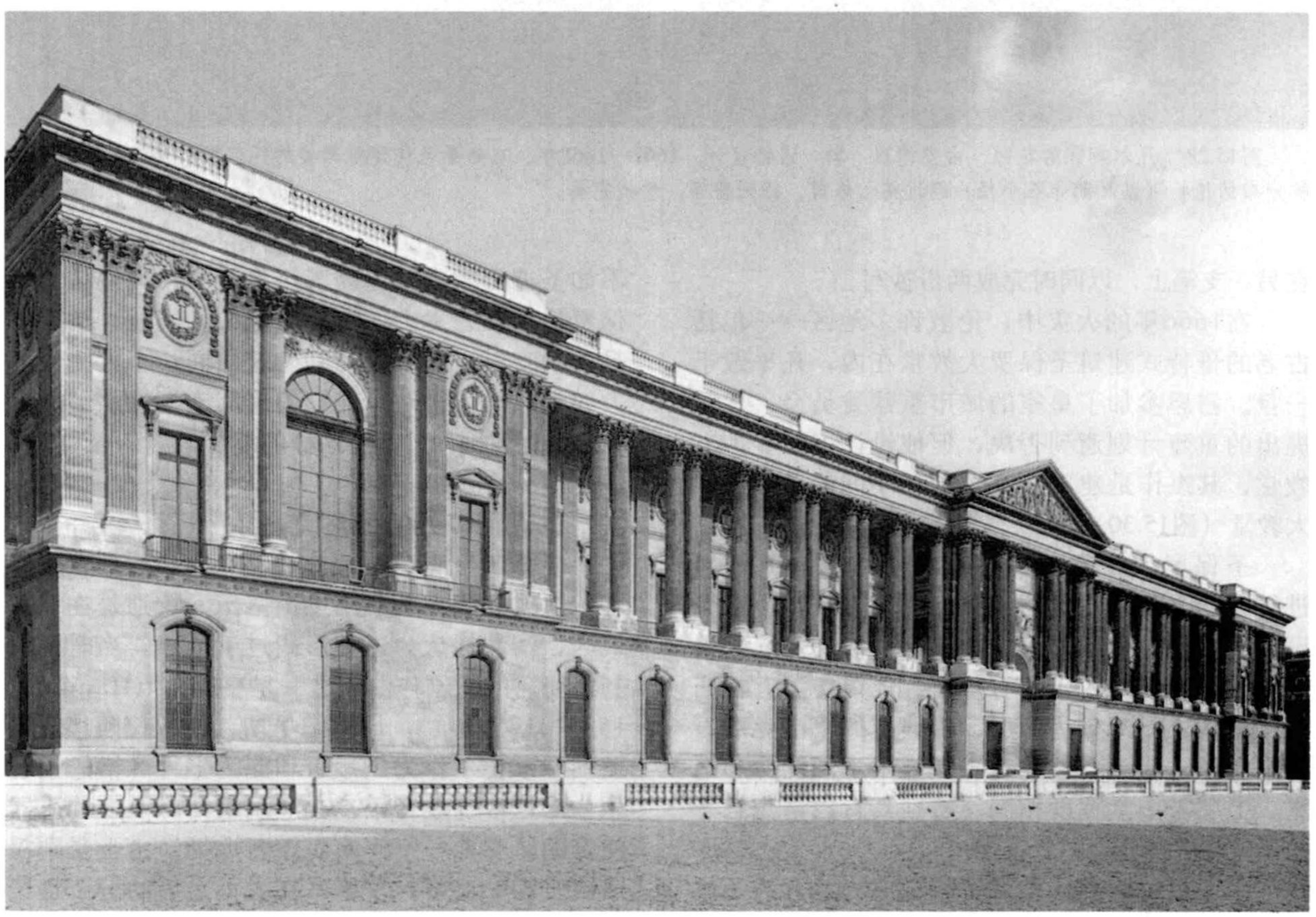


图15.27　路易·勒沃，查尔斯·勒布伦，克洛德·佩罗，卢浮宫东正面，1667—1670年。巴洛克艺术奢靡的痕迹在此消失得无影无踪，取而代之的是古罗马建筑中常见的简洁有力的风格。

图15.28　凡尔赛宫的花园，由安德烈·勒·诺特设计，1662—1668年。自然景色使建筑严峻的几何风格变得舒缓。呈对称分布的植物（以及鹅卵石小径）经过精心修剪，排列整齐，形状完美。

在另一支笔上，以同时完成两份抄写。

在1666年的火灾中，伦敦许多地区——包括古老的哥特式建筑圣保罗大教堂在内，几乎毁于一旦。雷恩参加了皇室的城市重建委员会，尽管提出的重建计划遭到否决，但他设计了很多地方教堂，其杰作是建于1675至1710年间的新圣保罗大教堂（图15.30）。

圣保罗大教堂可以看作是对古罗马万神庙进行的巴洛克式的重新诠释（见第五章）。雷恩设计了宛如万神庙一般的圆形穹顶，但是底部用双层鼓状物支撑，顶部有灯塔。他模仿了万神庙的三角楣饰，却分为两层，用典型的巴洛克双石柱来支撑。底层石柱大约有教堂中堂加侧廊那么宽，上层与中堂宽度相同。特别具有巴洛克意味的是教堂两侧分立的双钟楼。

雷恩很可能想让圣保罗教堂成为北方的圣彼得教堂。和罗马圣彼得教堂的穹顶一样，圣保罗教堂的穹顶如同中殿、走廊一样宽阔。虽然规模不如圣彼得教堂，但因其风格统一，人们认为圣保罗教堂在艺术上占有优势地位。同时，圣保罗是西欧唯一一座从设计到建筑由同一个人完成的大教堂。圣彼得缺少能够表现其宏大性的细微特征，圣保罗则内外都有这样的细节。

意大利以外的巴洛克音乐

亨德尔与清唱剧　在巴洛克时代后期，蒙泰韦尔迪式的意大利歌剧逐渐落伍，特别是在北部地区，清教徒认为这种形式过于琐碎。当时意大利最著名的歌剧作曲家之一是亨德尔（Handel，1685—1759年），18世纪早期，他从德国移居到英国。亨德尔作为风琴手和能为多种风格的铜管乐——包括键盘音乐、交响乐组曲以及多种乐器伴奏的协奏曲——作曲而声名远扬。由于受到汉诺威王朝的盛赞，亨德尔在去世之后的一个世纪中，仍然深深影响了英国音乐。

到18世纪20年代中期，亨德尔已经谱写了近

图15.29　朱尔·阿尔杜埃·曼萨尔和勒布伦，镜厅，凡尔赛宫，约1680年。典型的巴洛克艺术就是综合使用许多材料，以增加总体的奢华感。请想象一下成百上千的蜡烛在拱形的镜子里熠熠闪光的景象吧。

四十首歌剧作品，但他很快认识到英国人已经厌倦了这种形式，于是转向“清唱剧”的创作。清唱剧是一种宗教歌剧，没有服装也没有表演，因为当时禁止在公共舞台上表演圣经人物。亨德尔依靠这种经过改良的音乐剧来弥补戏剧冲突的不足。亨德尔的清唱剧用英语写作，借用了歌剧的众多音乐样式，比如咏叹调、宣叙调、二重唱、合奏和合唱，所有这些都由交响乐来伴奏。

亨德尔最著名的清唱剧是《弥赛亚》，作品的恢宏堪与最为雄心勃勃的巴洛克艺术品和建筑——比如贝尼尼的梵蒂冈广场廊柱，鲁本斯的玛丽·梅迪奇组画，还有弥尔顿的史诗《失乐园》——相媲美。《弥赛亚》由五十个独立的章节构成，总共持续三个小时左右。它的三个部分以《圣经》中的《以赛亚书》、《诗篇》、《福音书》、《启示录》和《保罗新约》为基础。第一部分讲了基督降生的预言，第二部分以基督受难，特别是钉上十字架为主要内容，第三部分包括基督复活和世界的救赎。

《弥赛亚》的基调是欣喜和充满赞美的。最鼓舞人心的一段出现在第二部分，以著名的“哈利路亚合唱”结束，歌词来源于《启示录》（11：15），如下：

a. 哈利路亚！哈利路亚！

b. 因为主我们的上帝，全能者作王了。

c. 世上的国成了我主和主基督的国。

d. 他要作王，直到永永远远。万王之王，万主之主。他要做王，直到永永远远。哈利路亚！哈利路亚！

这首充满喜悦色彩的合唱开篇以不断重复和强化的哈利路亚（a）著称。紧接着是形成对比的较为安静的段落（b）。段落（c）以更加轻柔的

图15.30　克里斯多弗·雷恩爵士，伦敦圣保罗大教堂正面，1675—1710年，长156.67米，宽76.20米，拱顶高111.56米。伦敦圣保罗教堂正面堪与罗马的圣彼得大教堂相媲美。尽管框架的拱顶、三角楣饰、廊柱都来源于古典主义，但其成对的石柱和双立的钟楼正面却显然受到了巴洛克艺术的影响。

“世上的国”开始，很快转入雄壮的赋格（d）“他要做王，直到永永远远”。当合唱满怀激情地进行到戏剧性的结尾，亨德尔把声音分隔开来。高音分为女高音和女中音，在“万王之王，万主之主”的重复中越来越高。低音也分为两个声部，男低音和男中音，颂唱“直到永永远远，哈利路亚”。强劲的鼓声和齐鸣的管乐，欢呼一般支撑了四个声部。乐曲的整体效果是巴洛克艺术戏剧性的展现，女声和铜管乐的高亢与男声和鼓乐的沉郁形成对比，捕捉到了耶稣被钉上十字架时痛苦与喜悦并存的特质。

令人感到惊讶的是，《弥赛亚》创作只用了短短的二十三天时间。它于1742年在都柏林而不是伦敦举行了首演，以期给罪犯和保家卫国之士带去心灵的抚慰。直到1750年，伦敦的公众才对这部作品作出极大反响。据说，《弥赛亚》完成的时候，亨德尔饱含泪水，激动地说道：“我的的确确看到了天国就在眼前，我看到了伟大的上帝本人。”

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫　巴洛克时代另一位伟大的作曲家是约翰·塞巴斯蒂安·巴赫（1685—1750年），他是当时巴洛克风格和音乐艺术样式的巨匠，是有史以来最为纯粹、细腻深邃的音乐家。巴赫的声乐作品包括当时除了歌剧外的所有音乐样式。他数以百计的键盘音乐作品直到今天仍然用作教学曲谱。他演奏和创作了大量乐器独奏曲，包括小提琴和大键琴（图15.31）。巴赫是管风琴大师，他甚至可以即兴创作最为复杂的赋格曲。

“赋格曲”一般由三个或四个独立的乐部组成，每一乐部或者说声部呈示一个主题，接下来其它声部接连加以模仿。当第二个声部移高五度或移低四度模仿第一个声部时，第一声部演奏“对位”，这是一种不同于主题的对比旋律。然后在第三个声部模仿第二声部时，第二声部演奏“对位”，依次类推。巴赫赋格的强烈节奏制造了张力和戏剧性，仿佛乐部在互相追逐一样，这种紧张感只有最后当它们平静地汇合到一起时方才消除。

巴赫完善了这种复调，或者说，多声部的音乐。作为一个年轻的教堂管风琴手，巴赫证明了自己具有改善圣歌曲调的天赋。他对圣咏曲进行了大刀阔斧的改革，结果招致了许多批评。人们认为他“创造了许多圣咏曲的变调，把很多奇怪的曲调融入进去”。巴赫逝世时留下一部遗作《赋格的艺术》，这是一部研究和表演赋格艺术百科全书式的论纲。

巴赫的职业生涯始于安恩施塔特，当时他在教堂里担任管风琴师。后来他担任魏玛公爵的宫廷乐师和管风琴师长达九年。在这一时期里，他创作了大量的管风琴作品。之后，巴赫成为了克滕王子的乐团指挥，此间，他为布兰登堡侯爵作了一组共六首的《布兰登堡协奏曲》。莱比锡的圣托马斯教堂是巴赫工作时间最长的地方，在长达二十一年的时间里，巴赫担任过管风琴手，唱诗班指挥，作曲家以及乐团指挥。在莱比锡，巴赫创作了众多宗教音乐，包括《B小调弥撒》、《圣约翰受难曲》、《圣马太受难曲》以及近三百首教堂康塔塔，其中有两百多首流传下来。“康塔塔”是乐器伴奏的独唱曲或者组唱曲。

这些康塔塔作品中，最著名的是作于1715年（1724年修改）的《上帝是我们坚固保障》，该曲以马丁·路德的圣歌为蓝本。就像巴赫其它的宗教康塔塔作品一样，这首曲子也是为路德教的

图15.31　羽管键琴，1658年，收藏于纽约大都会艺术博物馆。羽管键琴的拨弦，是一种机械性的拨动，也就是通过手指敲击琴键，产生机械运动，发出声音。羽管键琴内部的拨动产生琴弦的振动。这种机械运动使羽管键琴能够产生美妙动听的音色。

仪式服务的。作品由8—12位歌手以及18—24位乐师组成的交响乐团共同表演（尽管巴赫经常抱怨自己不得不设法应付那些素质不佳的乐手和歌手）。路德原来的众赞歌，是新教最主要的赞美诗，四个部分和谐一致，情感丰富，雄浑有力，它被用于巴赫的康塔塔的最后一个乐章。

巴赫去世八十年后，浪漫时期的一位著名作曲家门德尔松将《圣马太受难曲》第一次搬上舞台，从而为巴赫赢得了世界声誉。从此以后，巴赫被视为巴洛克音乐的巅峰。他的音乐风格被改写为各种各样的音乐门类。爵士乐手们学习巴赫的即兴表现风格和理论技巧。英国奇幻人声组合斯温格尔合唱组就改编了巴赫的作品，使其成为融爵士乐和巴洛克音乐为一体的爵士摇滚乐。巴赫的复调作品也同样适合于电子合成音乐，例如温迪·卡洛斯的《给巴赫通电》专辑。还有彼得·施克勒使用假名PDQ Bach对巴赫的戏仿，用巴赫音乐的喜剧版本为我们提供娱乐。

观察的科学

巴赫的赋格和维米尔绘画的精确性是巴洛克时代科学精神的回音。弗朗西斯·培根发展了科学方法原理（见第十四章），重点强调仔细观察自然现象。这在巴洛克时代众多科学发现和发明之中都有所体现。精密观察要求采用新的观察工具，反过来新的观察所得也创造了新的知识。

安东·凡·列文虎克　例如，荷兰一位透镜制造商安东·凡·列文虎克（1632—1723年）改造了用于蕾丝和刺绣的放大镜，创造出了能够看清微小生物的显微镜。他把所有东西都放到显微镜下进行观察（包括各种身体液体）。列文虎克很快发现，世界是由微生物聚集而成的，他将其称为“小动物”。他首次发现单细胞生物和细菌，也首次描述了红细胞。列文虎克同时对视觉的机制，尤其是眼睛本身就是透镜这一事实十分着迷。他解剖了昆虫和动物的眼睛，并通过它们来观察世界。通过蜻蜓的眼睛审视新教的钟楼，他做了如下描述：许多钟楼出现在眼前，钟楼上下颠倒了过来，显得并不比我们肉眼看到的大头针大多少。

约翰内斯·开普勒　约翰内斯·开普勒（1571—1630年）同样对眼睛很感兴趣。1604年，他第一个指出眼睛是使用透镜聚焦的视觉工具（图15.33）。“视像，”他写道，“是由于物体在视网膜凹面成像产生的。”

“我想把这个问题留给自然哲学家去讨论，就是当视觉形象在视网膜和视神经上形成以后，它是通过何种途径形成情景的。”开普勒说道，“它也许是直接呈现给精神的，也许要经过颅腔内的一种具有视觉能力的精神进行裁决，又或者视觉能力是大脑指定的地方法官，从大脑的会议室出来与视觉神经和视网膜上的图像会面，就好像降级给低一级法庭处理。”开普勒感兴趣的仅仅是视觉这个实体，而不是形而上学的含义。

伽利略　开普勒的朋友伽利略（1564—1642年）是第一个发明望远镜并用来观察宇宙的人。通过望远镜，他看到了月球上的岩石、金星的运行轨道以及太阳黑子，并对其加以描绘。他提出了物理学发展史上的一个重要理论：不管是以微粒还是波的形式，光的传播都需要时间，其速度是恒定的并且可以测量的。伽利略的天文发现证明了哥白尼的地球围绕太阳运行的理论，这一立场是当时教廷无法接受的。1615年，伽利略被迫在罗马教皇保罗五世面前为自己的观点进行辩护。但他的努力以失败告终，他被禁止公开出版或宣传自己的发现。在乌尔班八世（伽利略的老朋友）被推选为教皇之后，伽利略再一次上诉教

融合　墨西哥的巴洛克艺术

1519年，由埃尔南·科尔特斯率领的西班牙探险家来到美洲，他们满怀热情地传播天主教。在耶稣会士、传教士以及欧洲政府的政治和财政支持下，17世纪的南美洲自诩和欧洲文化联系紧密，其中大学不少于五所。规模最大、最重要的一所大学位于墨西哥城内。

墨西哥血统的作家和艺术家与他们的欧洲同行，携手创建了带有欧洲文化传统的本土建筑和文学。他们兴建了宏伟的巴洛克建筑，其中最为突出的当属1690年建于柏布拉的圣多明戈教堂的天主教朝圣堂（图15.32）。就像墨西哥的许多艺术一样，它把地方传统和天主教圣像融合起来。尽管代表的是基督徒，但他们的面部和衣着带有墨西哥当地特征。蜿蜒的葡萄藤布满了天花板，金色的树叶覆盖着祭坛。这个建筑设计得非常精致，被称作“华丽的巴洛克”。

在墨西哥，最为著名、最有影响力的巴洛克作家是索尔·胡安娜·伊内斯·德拉·克鲁斯（1648—1695年）。她出生于墨西哥城附近，被冠以“墨西哥的凤凰”、“美洲的第十个缪斯女神”等美誉，她是当时拉丁美洲最杰出的女作家。尽管索尔·胡安娜只是一个修女，但她与当时拉丁美洲的政治领袖和知识分子都保持着亲密朋友的关系。她的诗歌交替使用顽皮和讽刺的语言指出男性的失败，这是写给所有文化背景和时代的女性看的。例如一首十分切题的诗歌《她证明了男性愿望的矛盾之处：他们指责女性的错误，而这些错误恰是男性导致的》的第一节和最后一节是这样描述的：

愚蠢啊，你们这些男人——擅长于
对妇女同胞吹毛求疵，
却看不到只有你们才是需要被谴责的
因为你们在女性的思想里种下了错误的种子……
我很清楚你们拿来对付魔鬼的强大武器：
你们的傲慢专横已经成为
尘世、肉欲和谬误的同盟。

图15.32　柏布拉的圣多明戈教堂的天主教朝圣堂，墨西哥柏布拉，约1690年。没有任何先入为主的概念可以束缚艺术家们装饰的冲动。打造教堂内部时，艺术家们把巴洛克艺术的感性色彩发挥到了极限。

皇，不过，他还是被判有罪，而且更加严酷，被迫承认自己在公众面前所犯下的罪过，并被判终身监禁。在朋友们的干涉下，最后伽利略被流放到佛罗伦萨城外一所舒适的住宅里度过余年。

哲　学

勒内·笛卡尔　开普勒努力区分观察科学和思维对主观或精神事物的冥想，这对勒内·笛卡尔（1595—1650年）产生了很大影响。在笛卡尔发表的作品中有视网膜成像的解释模型，但笛卡尔的兴趣与开普勒不同。事实上，他正是开普勒所说的“自然哲学家”，研究图像被视网膜捕获以后发生了什么。笛卡尔对现代哲学的贡献就好像培根对现代科学的贡献一样，所以他被称为“现代哲学之父”。

笛卡尔把怀疑作为哲学思辨的起点。他从一连串成体系的问题开始，怀疑每一件事物的存在。他问自己，是否存在自己可以确切知道的事

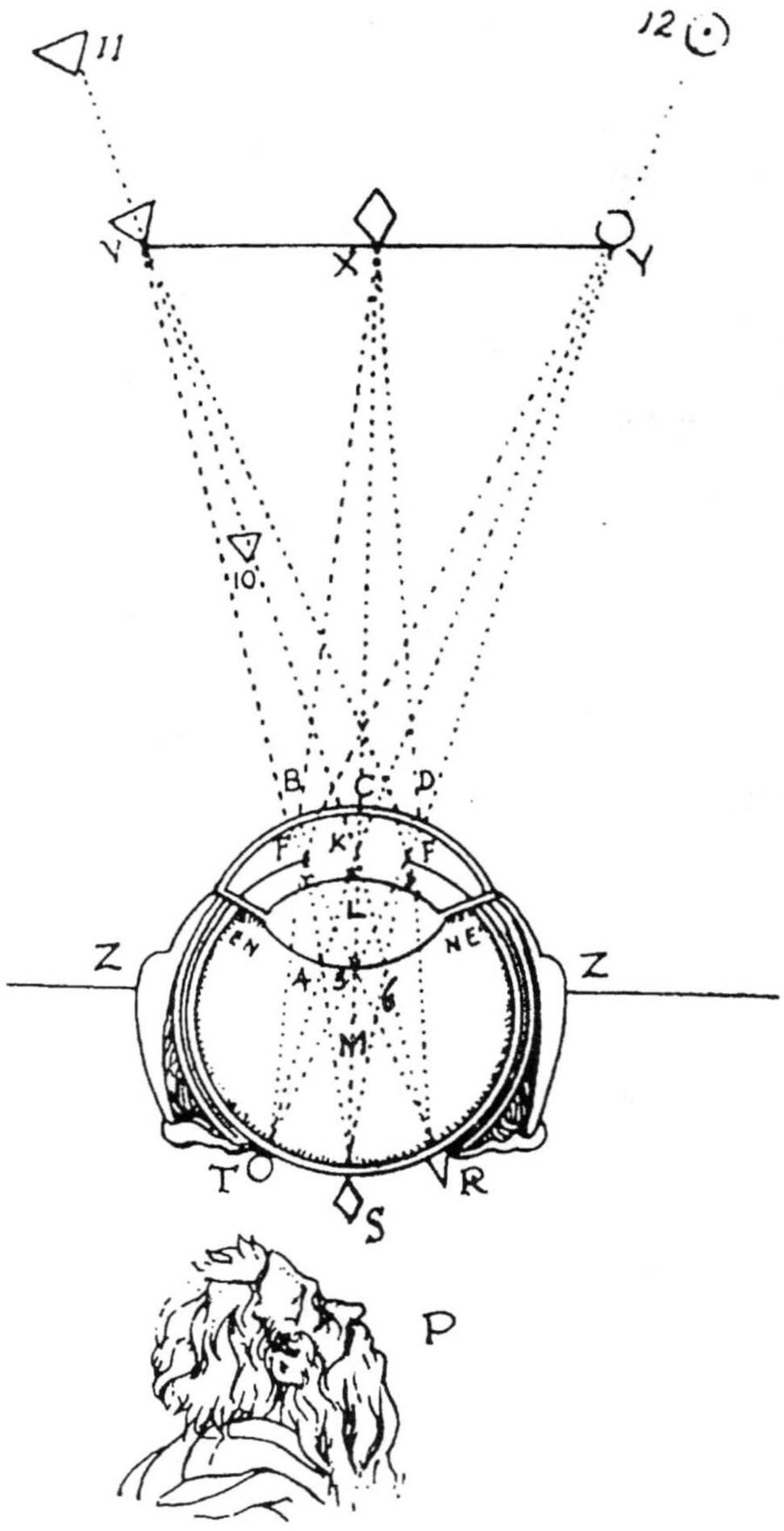


图15.33　眼球成像原理的阐释说明，勒内·笛卡尔，《屈折光》（莱顿，1637年），加利福尼亚伯克利大学，班克罗夫特图书馆。再也没有镜像能够更好地阐释科学观察对于巴洛克感受力的重要性了，甚至眼球本身在此也被定义为一种科学仪器。

物。答案是，他唯一可以“清楚”“明晰”（这是他的两个标准）知晓的，只有自己作为怀疑的实体存在的这个事实。笛卡尔用拉丁文写下了他最重要的观点：*Cogito, ergo sum*，意思是“我思故我在”。基于笛卡尔的理论，“我思”是其它一切知识产生的基础、原则和模型。他对“我思”的评判标准仍然是明晰和理性。

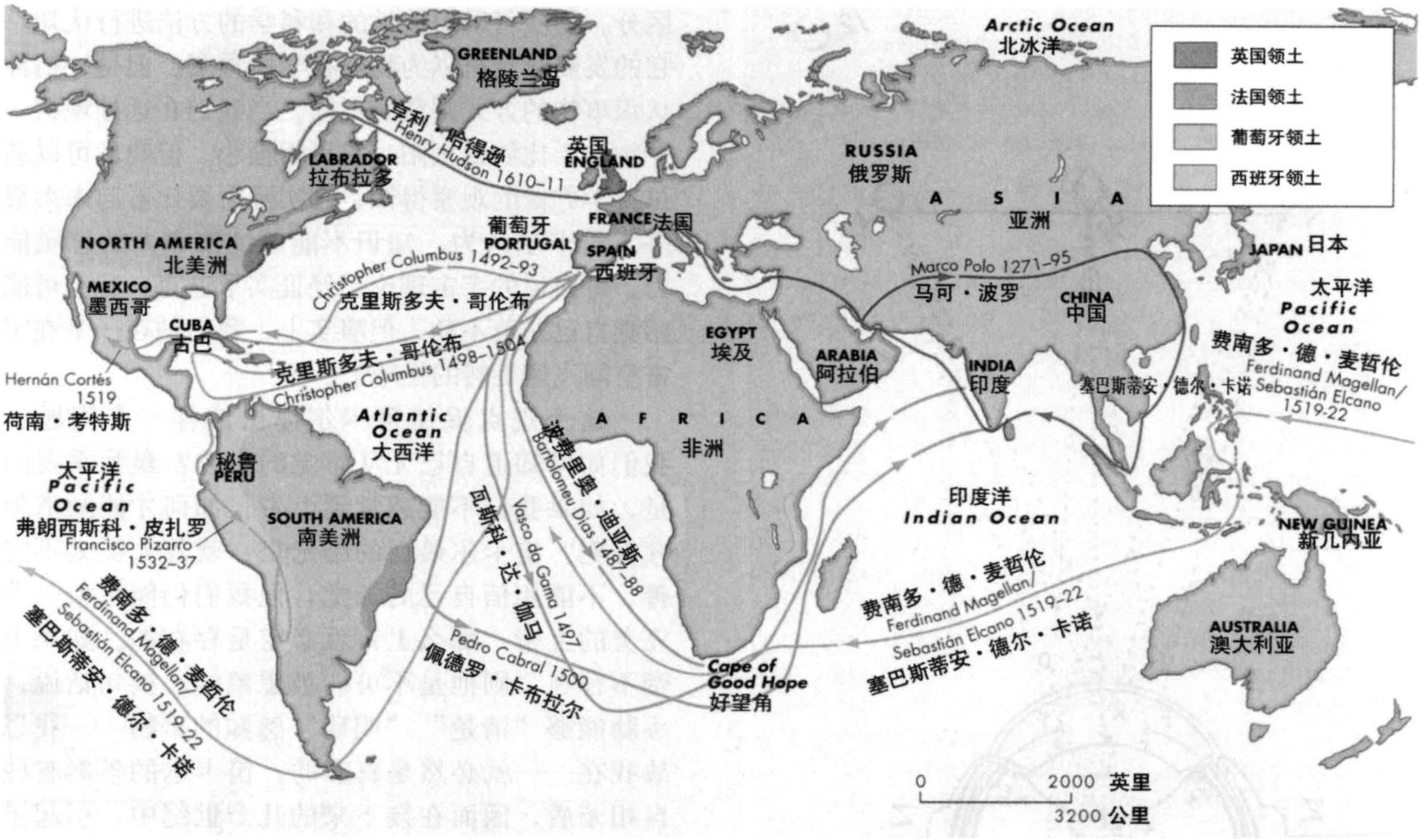
笛卡尔把注意力从自身转向世界，他认为，关于物质世界，唯一可以确切知道的就是，物质世界也是存在的。他相信精神和物质之间存在绝对的区分。物质可以用数学的和科学的方法进行认知，它的发展状态可以为物理科学所预测。但是，精神认识事物的方式则截然不同。当我们在远处观察一个物体，比如说太阳，它显得很小。但我们可以通过科学方法的观察得知，它实际上要比看起来大很多。笛卡尔认为，知识不能单纯依靠人的感觉能力。哥白尼的宇宙理论已经证实了这点。我们可能感觉自己站着不动，但事实上，我们站在一个在宇宙空间飞速旋转的星球上。

这个观点促使笛卡尔提出这样一个问题：我们如何知道自己无从感觉的事物？最为重要的是，如果我们不能感觉到上帝，如何才能知道他存在呢？笛卡尔最后的结论是：就算人类太不完善，不能相信自己的知觉，但我们仍能想象一个完美的上帝，那么上帝就必定是存在的。如果上帝不存在，则他是不可能被想象的。换句话说，头脑能够“清楚”“明确”感知的事物——我思故我在——就必然是真实的。笛卡尔的答案有些自相矛盾，因而在接下来的几个世纪中，引起了广泛的哲学争论。

托马斯·霍布斯　在巴洛克时代，如何统治国家越来越多地引起了哲学思想家的关注。在英国，当查理一世对国会作为国王的统治伙伴的地位提出挑战时，局势到了危急关头，内战爆发了。1649年，成立了以清教徒奥利弗·克伦威尔为首的共和国，这基本上是个军事独裁政权。1660年共和国失败，斯图亚特王朝复辟，国会和君主之间的权力关系仍然模糊不定。最后，1688年，经过不流血的“光荣革命”，詹姆士二世遭到废黜。詹姆士二世的女儿和女婿——来自法国奥兰治的玛丽和威廉姆一世共同继承了王位。他们立刻用法律形式肯定了公民的权利，特别承认了国会在财政事务上的权利，英国由此成为一个君主权利受限的国家。

在这种大环境下，观点相悖的两派政治哲学家就“谁来统治和如何统治”的问题展开了争论。反映了笛卡尔强调知觉优先观念的哲学家是托马斯·霍布斯（1588—1679年）。接受过古典主义教育的霍布斯，深受欧几里德几何学的影响。他坚信，作为几何学基础的推理论证可以延伸到社会和政治生活领域。在意大利拜访过伽利略以后，霍布斯对此更加深信不疑，认为可以借鉴伽利略观察科学的力量及其描述太阳系活动的能力，来分析社会生活中人与人之间的关系。

1651年出版的《利维坦》（图15.34）体现了



1271—1611年，世界地理大发现

霍布斯的哲学思想。在很多读者看来，这是一部为君主制辩护的作品。霍布斯相信，人受到两种主要力量驱动：对死亡的恐惧和对权利的欲望。如果统治者无法抑制这两种冲动，则人类必将走向自我毁灭。同时，霍布斯认为，人类意识到了自己的道德堕落，因此选择被统治。他们订立“社会契约”，选择放弃自己的一部分统治权，并把它交给统治者。他们同意执行统治者的命令，反过来，统治者需要维持和平。

约翰·洛克 约翰·洛克（1632—1704年）驳斥了霍布斯的理论，认为人类完全具备治理自己的能力。在出版于1690年的《人类理解论》中，洛克主张人类诞生时思想是块“白板”。然后，随着人类的发展，两个伟大的“知识源泉”用学问填补了空白。它们分别是：对抗我们遗传的环境因素和对抗我们信仰的理性因素。洛克在《再论政府》中进一步说人“在本质上是自由、平等和独立的”。他们之所以接受政府的统治，是因为这样十分便利，而非他们天生就易于向权威臣服。这些观点为18世纪的政治革命打下了基础。

文 学

文艺复兴时期的作家热衷于描绘爱人的美丽容颜，巴洛克作家则不然。他们探究爱情的神秘，既充满情欲，也神圣不可亵渎。总的来说，巴洛克作家通常使用充满激情和戏剧效果的术语，花费大量时间探索人与上帝的关系。无论宗教还是世俗的巴洛克作品，尤其在诗歌中，经常

表格15—1 17世纪的科学与哲学

科学：	安东·凡·列文虎克（1632—1723年）：显微镜 约翰内斯·开普勒（1571—1639年）：视觉的科学 伽利略（1564—1642年）：望远镜
哲学：	托马斯·霍布斯（1588—1679年）：利维坦社会契约 莱恩·笛卡尔（1595—1650年）：我思，故我在 约翰·洛克（1632—1704年）：人类理解论；白板

图15.34　1651年版《利维坦》的卷首插画，加利福尼亚州伯克利大学班克罗夫特图书馆。这是社会契约的一种象征，国王的身体由成百上千的臣民组成。他统治世界，使之处于和平状态——城市固若金汤，乡村整饬有序。

将倾诉者和聆听者（包括上帝和心上人）之间的情感和个人遭遇戏剧化。

莫里哀与巴洛克时代　巴洛克时代的舞台设计与莎士比亚和古典时期有所不同。17世纪在舞台上演的戏剧通常发生在室内，有一个“镜框式舞台台口”位于布景之前，用来把舞台和观众席分开。另有一块次要的帷幕把演员与观众分隔开来。戏剧在包厢式的舞台上演。这种舞台就像一间缺失了第四堵墙的房间，留给观众观看演出。这种舞台形式至今仍颇为流行。

演出背景是一块画得不太精致的幕布。蜡烛和提灯照亮了演员和观众。戏服趋向华丽繁复，就像伊丽莎白时期的戏剧。在伊丽莎白和巴洛克时期的舞台上，演员都根据角色的社会地位，有选择性地穿着当代的服饰。17世纪戏剧的革新之处在于，女演员第一次扮演了女性角色，这就使得更加广泛、频繁、真实的爱情剧成为可能。就像早期的戏剧一样，语言仍然承担了主要职能。

当时法国戏剧的规则受到古希腊和罗马古典戏剧的启发。正如古代的先行者一样，17世纪的法国戏剧奉行“三一律”：即时间一致、地点一致、行动一致。一场戏剧内容发生的时间要限制在二十四小时以内，人物行动在单一的情节里前后保持一致。任何违反“三一律”的戏剧会被观众认为粗陋低俗，而当时的观众主要由廷臣和贵族组成。法国巴洛克时代最伟大的三个戏剧家都遵守三一律——两位著名的悲剧家皮埃尔·高乃依（1606—1684年）、让·拉辛（1639—1699年）、杰出的喜剧天才让·巴蒂斯特·波克兰（1622—1673年）——波克兰以其在戏剧界的名字“莫里哀”而为人熟知。

高乃依的作品多以爱国主义和荣誉作为主题，拉辛的戏剧则集中表现希腊悲剧的道德困境。在三者之中，人们对莫里哀的讽刺喜剧最为喜爱。这些喜剧惯于使用大闹、搞笑和充满喜剧色彩的形式，这些仍然受到当代观众的青睐。在他的杰作《伪君子》中，莫里哀对宗教伪善的欺骗行径进行了讽刺。同时，作品也嘲笑了那些被贪婪和自我满足占据了头脑，因而上当受骗的人。

1664年《伪君子》第一次被搬上舞台时，遭到了一些人的反对，认为该剧抨击了宗教。尽管莫里哀把作品名字改为《悭吝人》，以示答丢夫的虚伪无耻，但是作品还是没有通过审查而被禁演。为了保护自己及作品，莫里哀三易其稿，并且改写了结尾部分。作品问世后大受欢迎，在国王的支持下，《悭吝人》又重新搬上舞台。但是，这部戏剧之所以能够长盛不衰，并非由于皇室的庇护，也与它的恶名无关，其原因在于作品本身精巧的情节，富有活力的人物形象和才华横溢的语言。

约翰·多恩　约翰·多恩（1572—1631年）被认为是当时或者说任何时代最为杰出的诗人之一。他既写散文也写韵文，他的诗歌包括爱情诗、圣歌、挽歌、哲理诗、祷告十四行诗、书信以及讽刺诗。

多恩出生于反天主教的英国的一个罗马天主教家庭。他曾在牛津和剑桥大学求学，却没有拿到任何学位，也没有成为开业律师。后来，他转而信仰英国国教，并且被任命为托马斯·伊格尔顿爵士的私人秘书。可是多恩秘密地娶了主人的侄女，于是遭到解雇，并被严禁担任任何宫廷职位。无论是伊格尔顿公爵还是詹姆士一世，都希望多恩能够成为国教牧师。多恩最后不负众望，

当时和当下　望远镜

伽利略的望远镜（图15.35）改变了人们对太阳系的看法，它最终证明地球和其它星球在围绕太阳运行。现代的哈勃望远镜更是极大提高了我们对于太阳系在宇宙中所处位置的了解。1990年4月24日进入地球轨道运行的“发现号”太空飞船，重达12.5吨，能够不受大气层的阻碍直接观察宇宙空间。它发现银河系距离我们远达120亿光年，这是我们至今发现的宇宙中最远的距离。

伽利略也发现了其它星系，他称之为“星云”。哈勃的照片显示，这实际上是些能产生新星球的气团。这些气团以每秒三百英里的速度喷射出大量气体，并把它们发射到几万亿英里以外的宇宙空间。科学家相信，这些就是太阳系形成的物质。哈勃望远镜还显示，这些漩涡状的发射物立即形成新的恒星并且发射出类似于太阳系的物质。这就暗示着甚至就在银河系内部，有些星球拥有类似我们星系的“太阳系”，因而有可能存在生命。

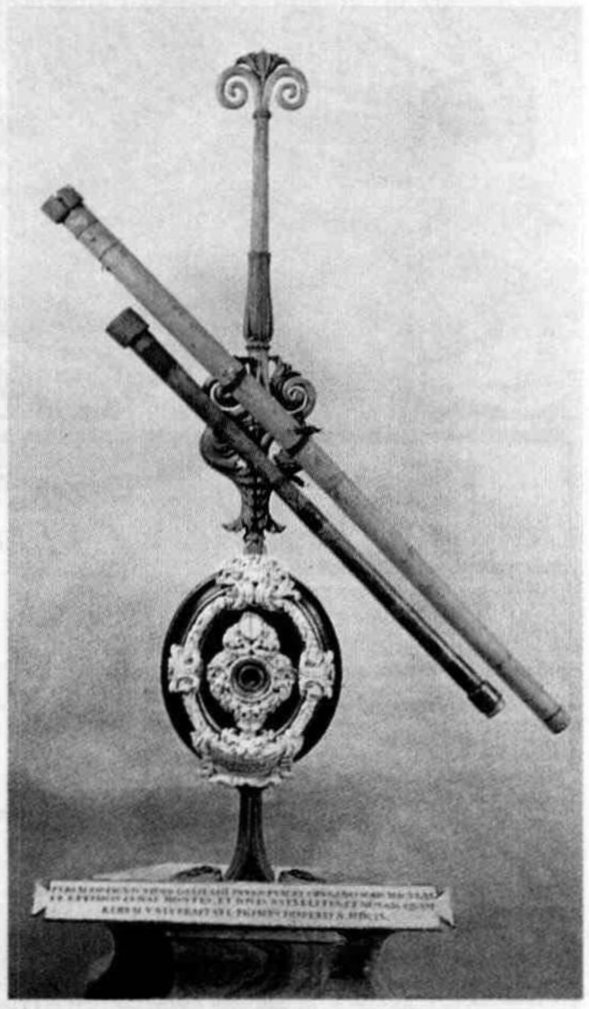


图15.35　伽利略，望远镜，1609年，收藏于佛罗伦萨科学博物馆。借助这样的一个望远镜，伽利略有力驳斥了托勒密的宇宙观。

于1615年当上了教士，1621年成为伦敦圣保罗大教堂的教长，他在那里工作了十年直到去世。

多恩的《告别辞：莫悲伤》是一首充满哲理的爱情诗。诗中有一个十分著名的比喻，即把相爱的人别出心裁地比做成几何圆规的两个脚。

君子安详辞世的时候，
会对自己的灵魂轻轻地道一声：走，
有些悲伤的朋友会说：
“断气了，”而有些则会说“还没有。”
就让我们默哀吧，肃穆，
没有泪眼汪汪，没有嚎啕大哭；
把我们的爱情告诉俗人
无异于对我们的欢愉进行亵渎。
地震会带来恐惧与灾祸；
人们把地震的后果和意义琢磨；
可天体的震动是无害的，
尽管它们的威力比地震大得多。
月下情人之爱了无意趣，
（它的灵魂是快感）不允许
缺席，因为缺席就会令
爱的构件四分五裂纷纷散去。
而你我千锤百炼的爱情，
连我们自己都说不清道不明，
心有灵犀，无疑又无忧，
就是不看不吻不摸也能体验。
你我的灵魂已融为一体，
纵然我须离去，也不必忍受别离，
别离只不过是一种延伸
就像将金子锻成飘逸绵绵的金丝。
即便我俩的灵魂不是一体，
也会像圆规的两脚那样若即若离；
你的灵魂，那只固定的脚，
看似不动，实则会随另一只而移。
尽管它稳坐中央镇守，
但是倘使另一只真要去远游，
也会斜着身凝神倾听，
待君归来时，才又直身相候。
你对我正是这般，我定要
倾身围着你转，就像另外那只脚，

你的坚定成就了我的圆满
使我抵达终点时又重回起点报到。

当代资料显示，多恩献给妻子的这首诗作于1611年，当时他正动身开始环游欧洲大陆。出发前，诗人似乎有种不祥的预感，后来的事实证明他并非杞人忧天。因为当多恩还在国外时，他的妻子不幸产下一个死婴。在诗歌的头两个诗节里，诗人敦促妻子不要把他们离别的悲伤在公开场合表露出来。诗人把他们的离别比作一个德行高尚的人安静而平和地告别人世。他要求妻子把他们的行为作为楷模，那些夸张地展示不幸只会亵渎他们的深厚爱情。

在接下来的四个诗节中，诗人把夫妻间更高的精神之爱与肉体依恋作了对比。他们理智的、灵魂的相爱是超越肉体的。在此，多恩引出了两个重要的妙喻之一：爱人的灵魂不是分离的，而是不断展开，填满了两者之间的空白，就像黄金被锻造成纸张一样的薄片时能够延展一样。与金子的比较暗示了爱情的价值及其在他们生命中至高无上的位置。用具象的现实之物来解释抽象的精神状态是多恩诗歌的一个特点，即把截然不同的经验领域融合在一起。

《告别辞：莫悲伤》的最后三个诗节充满了多恩的奇思妙想。圆规是持久性和变化性的象征，因为它既是活动的，也是静止的。圆规能够画出圆圈，这是圆满的标志。这些关于永恒和完美的观念贯穿了诗人对圆规的详细描述：圆周脚的活动始终围绕着圆心脚，当圆规被合拢时，它最终回到起点。

安娜·布拉德斯特里　与多恩几乎同时代的安娜·布拉德斯特里（Anne Bradstreet，1612—1672年）是美国文学史上第一位重要诗人。安娜出生于英国北安普敦的一个清教徒家庭，1630年，她随父母和年轻的丈夫西蒙·布拉德斯特里移居美国马萨诸塞。西蒙是马萨诸塞湾公司的书记官，经常需要出差，留下安娜一个人。因此，夫妻分离成为安娜诗中的常见主题。《给丈夫的一封信，在你因为公务而离开的时候》就是一个范例。

尽管如今安娜以描写家庭生活的诗歌为人熟知，在她的那个时代，她却以写作一组基于人类四个时代的历史组诗而著称。多恩的玄学诗，布拉德斯特里的家庭诗可以与维米尔的艺术作品相媲美，尽管数量都不多，在形式和理念上却臻于完美。

约翰·弥尔顿　约翰·弥尔顿代表了约翰·多恩所缺乏的巴洛克风格的另一面。多恩的作品多为简短的抒情诗，而弥尔顿借鉴史诗的形式，形成了伟大不朽的诗歌理念。就像建筑师贝尼尼、画家鲁本斯、作曲家巴赫和亨德尔一样，弥尔顿视野宏阔。没有一个诗人可以像弥尔顿一样在诗歌创作中体现自己崇高的理想。他坚信，在写作伟大作品之前，诗人必须通过博览群书和虔诚祷告，为创作做好头脑和灵魂的双重准备。

他所做的准备工作之一，就是研读古希腊和罗马的古典主义作家的作品，包括荷马、维吉尔、奥维德和忒奥克利特斯。同时，他熟读圣经全本，据说到了可以背诵的程度。在这些学习的基础上，弥尔顿诗歌体现出庄重肃穆的基调和壮丽宏大的风格。这正适合于想创作一些万古长青作品的人。

弥尔顿比英国任何诗人都更加全面、深刻地将古典人文主义和圣经的宗教道德结合起来。他把文艺复兴和基督教的人道主义推向了顶峰。从古希腊和古罗马那里，弥尔顿获得了一种公民的责任感。他认为政治家是有价值的，他们用自己高尚的道德，渊博的知识和远见卓识确保了人文主义价值的存在。后来，弥尔顿在克伦威尔身上找到了自己的理想，他曾经为克伦威尔写过一系列散文作品。

弥尔顿的生平大致可以分为三个时期。首先是他的事业准备期，这一时期的高潮出现在《利西达斯》的发表，这是他为好友溺水身亡而作的挽歌。之后的两年，弥尔顿环游欧洲。第二时期从1640年到1660年的二十年间，弥尔顿频频参与政治活动，这一时期，他写了大量散文，而不是诗歌。在为清教事业服务期间，弥尔顿撰写了很多关于宗教和传教士的小册子，例如有关基督教的教义和离婚等。斯图亚特王朝复辟以后，弥尔顿不幸被捕，所有财产全被没收。获释后的弥尔顿开始了人生的第三时期，他在几近隔离状态中完成了伟大的史诗巨作。弥尔顿的最后二十年双目失明，部分原因在于他为清教事业而殚精竭虑地工作。

弥尔顿用最后十五年完成了他最雄心勃勃的著作：《失乐园》（1667年）、《复乐园》（1671年）、《力士参孙》（1671年）。在这三部诗歌特别是《失乐园》中，弥尔顿努力为“上帝对待人类的方式”进行辩护。这种评价的理想反映了弥尔顿的清教徒思想和古典人文主义。弥尔顿重新解释了

《创世纪》——人类如何失去恩宠以及被逐出伊甸园。弥尔顿强调了基督教的主要信念：上帝道成肉身基督，以救赎人类始祖的原罪。基督的自我牺牲使人类获得了永恒的生存权利，前提是他们必须要遵守圣经的教义。

米盖尔·德·塞万提斯 在16世纪的西班牙，一种被称为“流浪汉小说”的叙述文体得到了长足发展。流浪汉小说描述了流浪汉的生活，这是一些整天都无所事事，寻求冒险的流氓无赖。流浪汉小说标志着小说作为一种文学样式的兴起。如同乔叟的《坎特伯雷故事集》一样，流浪汉小说大概也是从朝圣的传统发展而来的，特别是从西班牙北部到圣詹姆士的墓冢所在地圣地亚哥的朝圣。圣地亚哥在11到12世纪成为欧洲朝圣的主要目的地。然而《坎特伯雷故事集》是各式各样朝圣者的故事汇总，而流浪汉小说集中讲述单独的主人公。

流浪汉小说的特征之一就是其伪自传的本性。小说由主人公进行讲述，其观点显然也是主人公自己的，带有一些偏见，有失偏颇。他是社会的观察者，也许因此也就成了识破欺瞒诈术的专家。

在所有流浪汉小说中，最伟大的当属米盖尔·德·塞万提斯（1548—1616年）的《唐吉诃德》。

文化影响

巴洛克时代在认可新的社会合作和艺术支持机制的同时，颂扬个人天赋。从意大利开始的巴洛克风格风靡了整个欧洲。在意大利，反宗教改革运动激起了人们对于精神世界的情感热忱，这在贝尼尼的建筑和雕塑中尤为明显。

巴洛克风格影响了公共建筑的建造、历史遗址的修复和室内装潢。欧洲南部巴洛克风格历史遗址的修建由宫廷或教会斥资，而不是依靠个人捐款。意大利出现了大量的广场和喷泉，其形式都暗指宗教历史和古希腊罗马的神话。

罗马教会和反宗教改革的精神也影响到了南部的音乐。但是，巴洛克音乐中世俗与宗教的艺术成分是分庭抗礼的。歌剧诞生于巴洛克早期的意大利，最初取材于神话、历史和传说。由于歌剧的影响力越来越显著，这一趋势一直持续到后面几个世纪。

巴洛克风格对欧洲北部的影响相对缓和，也不那么显著。北部的艺术受到理性克制更多，但同样也表现出艺术表现风格上的转变。比如，在英国和荷兰，艺术的赞助者从宫廷和教会变成了富人，他们想要通过艺术作品为自己及其生活方式增添荣耀。因此，对于社会理想和中产阶级财富的歌颂成为北方巴洛克艺术的标志。伦勃朗给名人和市政机构成员绘制的肖像画就表现了他们期待获得认可和尊重的欲望。

北部的巴洛克画家例如伦勃朗和鲁本斯积聚了大量财富。尽管如此，伦勃朗最终挥霍一空，在去世时几乎一贫如洗。而鲁本斯则监管着一个大型绘画工作室，并且创立了一项重要的绘画工业——在一个画师团队的协助下，批量生产大师的作品。

文学的情况则有所不同。文学很少是受命完成的，大部分是出于作家个人自觉。约翰·多恩的诗歌在其死后才得以发行。多恩及其后继者运用文艺复兴时期的诗歌传统，同时加以戏谑的贬损，增添诗歌的趣味性，充满智慧和独创性。多恩的影响在诸如19世纪的艾米莉·狄更斯和20世纪的T.S.艾略特等后来诗人身上体现出来。

与南部同行不同的是，北部的巴洛克作曲家并非完全为罗马教廷所雇佣。尽管巴赫和亨德尔都写过宗教题材的音乐作品，但他们也为宫廷和个人娱乐创作了大量音乐。他们的音乐，和南部的音乐大师维瓦尔蒂一样，对演奏者的技艺提出了很大挑战，这一点在后来的浪漫主义时期被进一步强调。

也许，北部巴洛克艺术的最大财富是客观性的出现。这与培根主义科学的归纳法和笛卡尔哲学思想中的理性分析方法有关。对任何事物均报以怀疑的态度直到得到证实的思维方式逐渐确立，培根和笛卡尔对科学和哲学形成了永远的挑战。

最后，殖民扩张把欧洲的价值和理想带到了全世界，特别是美洲沿岸。在启蒙主义和浪漫主义时期，这些价值和理想开始生根发芽。

事实上，这远不只是一部流浪汉小说。尽管它在复杂性和所表达的愿望上都超越了流浪汉小说，但它还是对这种形式进行了戏仿。《唐吉诃德》写于1603到1615年，在17世纪被翻译成英语、法语、意大利语和德语。男主人公唐吉诃德一心想要成为“冒险骑士”，就像他在骑士小说中所读到的那样，英雄救美，和暴徒战斗。实际上，他既是高贵的，也是一个丑角式的人物。他所看的事实往往与现实背道而驰。他的马骨瘦如柴，但在他看来，却是高贵的“骏马”。他的同伴是个彻头彻尾的农民，唐吉诃德则认为桑丘·潘沙是他的“侍从”。他的“贵妇人”、美丽的杜尔西内亚，实际上是个大大咧咧的角色，从来“不知道也没有意识到”唐吉诃德对她的情意。与他搏斗的怪兽其实根本不是什么怪兽，只是风车而已。在西方文学中，《唐吉诃德》是第一部展示现实与想象冲突的作品。尽管唐吉诃德的幻想使他近乎精神失常，但也使他显得十分崇高。

关键术语

巴洛克	暗色调主义	蚀刻	康塔塔
反宗教改革运动	歌剧	普桑主义/鲁本斯主义	社会契约
奥拉托利会	宣叙调	清唱剧	镜框舞台台口
门廊	协奏曲	咏叹调	三一律
方尖石碑	间奏曲	赋格曲	流浪汉小说
祭坛华盖	暗箱	对位	

可供进一步深入学习的相关网站：

http://es.rice.edu/ES/humsoc/Galileo/People/urban VIII.html

（关于教皇乌尔班八世的网站，他被认为是最具权威和影响力的教皇之一。）

http://www.Fordham.edu/halsall/source/Loyola-spirex.html

（耶稣会创立者、《神操》作者圣依纳·罗耀拉的专业网站。）

http://artchive.com/artchive/C/caravaggio/calling of st mattew.jpg.html

（这个网站包括了艺术史上每一个时代每一种风格的所有艺术家，是相当好的资源。）

http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/source/monteverdi.html

（关于蒙泰韦尔迪和歌剧兴起的优秀网站。）

http://www.ucmp.berkeley.edu/history/leeuwenhoek.html

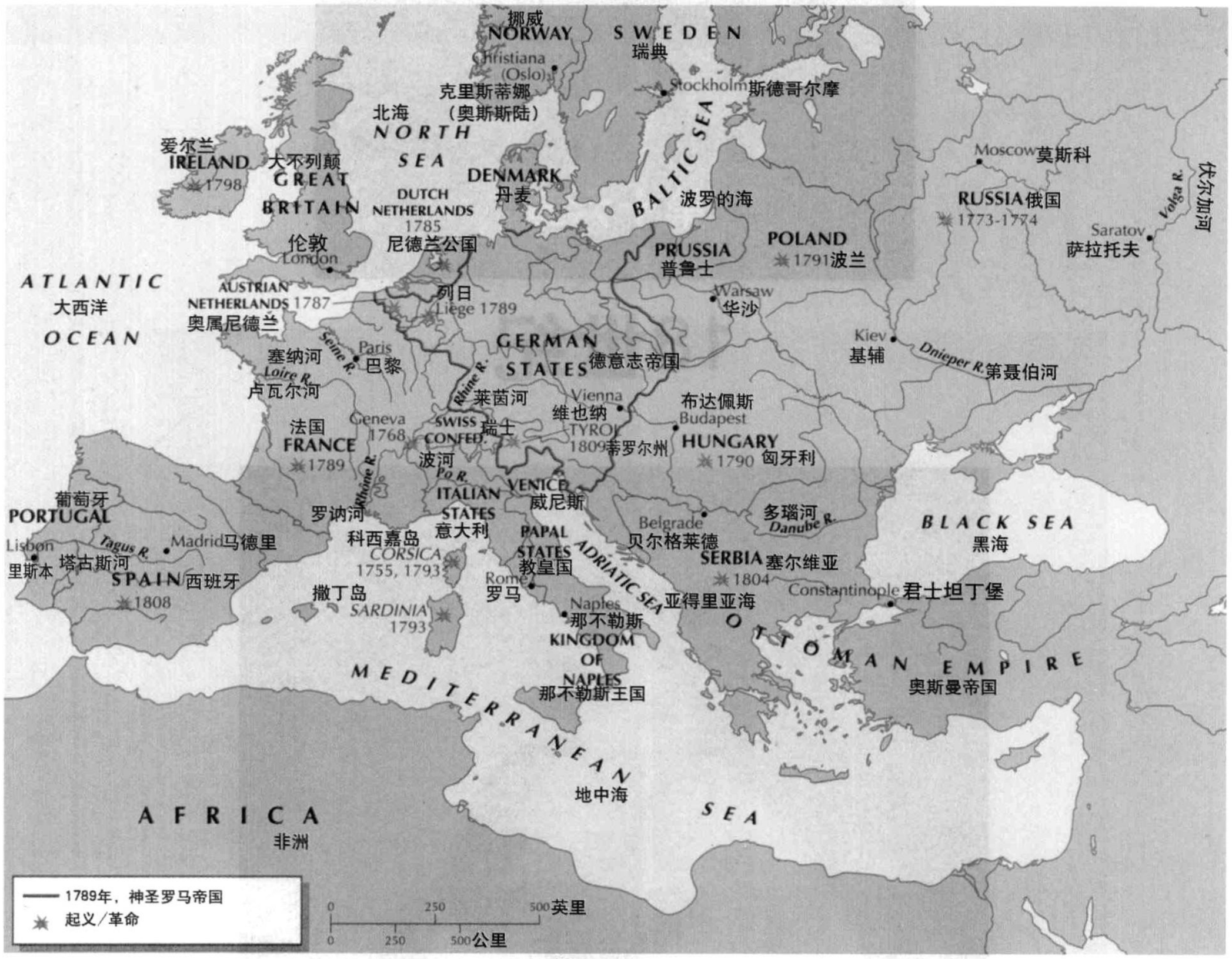
（列文虎克，显微镜发明者和细菌发现者的传记。）

	历　史	艺术与建筑	文学与哲学
1687年	牛顿宣布发现万有引力定律		
1710年	莱布尼茨发明新的微积分符号		
1712年			蒲柏，《卷发遇劫记》（*The Rape of the Lock*）
1715年	路易十五登上法国皇位		
1717年		华托（Watteau），《舟发西苔岛》（*Pilgrimage to Cythera*）	
1725年		伯林顿（Burlington）/肯特（Kent），翠斯威克大屋	
1726年			斯威夫特，《格列弗游记》
1733年	詹姆斯·凯伊发明飞梭		
1735年	林奈（Linnaeus）建立生物分类系统		
1740—1748年	奥地利王位继承战		
1744年		霍加斯（Hogarth），《时髦婚姻》（*Marriage à la Mode*）	
1751—1772年			狄德罗（Diderot），《百科全书》（*Encyclopedie*）
1755年			伏尔泰，《老实人》
1756—1763年	"七年战争"		
1759年	韦奇伍德开办英国陶瓷厂		
1762年			卢梭，《社会契约论》
1763年		夏尔丹（Chardin），《黄油面包》（*The Brioche*）	
1769年	瓦特取得蒸汽机专利	杰弗逊设计蒙提萨罗	
1770年		魏斯特（West），《沃尔夫将军之死》（*Death of General Wolfe*）	
1772年		海顿（Haydn），《永别交响曲》（*Farewell Synphony*）	
1775—1783年	美国独立战争		
1776年	美国独立宣言		斯密，《国富论》
1777—1780年		雷诺兹（Reynolds），《伊丽莎白·德尔梅夫人和她的孩子们》（*Lady Elizabeth Delmé and Her Children*）	
1785年		大卫（David），《荷拉提兄弟的誓言》（*Oath of the Horatii*）	
1786年		莫扎特，《费加罗的婚礼》（*The Marriage of Figaro*）	
1787年	艾德蒙·卡特莱特发明动力织布机	维热·勒布伦（Vigée-Lebrun），《玛丽·安托瓦妮特和她孩子们的肖像》（*Portrait of Marie Antoinette with Her Children*）莫扎特，《唐·乔瓦尼》（*Don Giovanni*）	
1788—1792年		乌东（Houdon），《华盛顿》（*George Washington*）	
1789—1799年	法国大革命		
1789年	《人权宣言》发表；三个等级成员聚集，宣告召开国民议会；攻陷巴士底狱		
1792年	法国取消君主制		
1793年	路易十六和玛丽·安托瓦妮特被处死	大卫，《马拉之死》	
1796—1798年		贝多芬早期钢琴奏鸣曲，OP.1—14	
1799年	拿破仑推翻督政府		
1800—1803年		大卫，《跨越阿尔卑斯山圣伯纳隘道的拿破仑》（*Napoleon Crossing the St.-Bernard*）	
约1800年		贝多芬耳聋症发作	
1804年	拿破仑法典颁布		
1807—1808年		贝多芬，《C小调第五交响曲》	
1813年			奥斯汀，《傲慢与偏见》

第十六章

18世纪

玛丽－路易斯－伊丽莎白·维热－勒布伦，《艺术家和她的女儿》，约1785年，布面油画，139.7×94厘米，收藏于巴黎卢浮宫博物馆。



1705—1809年，欧洲的起义和革命

本章概览

启蒙和革命
工业和科技改变世界

洛可可
浪漫情调和随心所欲充斥整个艺术

法国大革命
艺术在政治中发挥作用

新古典主义
明晰、和谐、尚古的艺术

走向浪漫主义
表达的制约开始瓦解

启蒙与革命

1700到1800这一百年间，世界发生转变。18世纪初，“太阳王”路易十四牢牢地统治着法国，到世纪末，随着“太阳王”的曾孙路易十六（1754—1793年）及其皇后玛丽·安托瓦妮特（1775—1793年）被法国大革命的国民议会处以死刑，法国君主制崩溃。

18世纪发生的变化迅猛而又极端，不仅政治领域爆发革命，而且思想、科学、工业以及社会等方面也都发生了革命。的确，由于我们称之为

“启蒙运动”的这场思想革命占据了主要地位，所以18世纪被人称作“理性的时代”。

启蒙运动

“启蒙运动”这一术语指的是18世纪欧洲对思维的理性力量的强调，这与对宗教信仰的渴求形成了对比，后者被启蒙运动的许多思想家视为迷信。17世纪晚期到18世纪这段时间里发生了两次大的运动。其一，“理性时代”，当时以重视理性为特点。其二，新古典主义，它见证了古典的影响。

启蒙运动继续强调关注世俗生活。这一传统始于文艺复兴，并在17世纪随着科学、哲学思想的兴起而得以延续。18世纪，政治和哲学方面的理想包括：从暴政和迷信中解放出来，获得自由；相信人性本善；实现人人平等（虽然这“人人”并不是指所有的男人，也不包括女人）。

启蒙思想家强调人类经验的共同本质，忽略社会、文化、宗教价值观方面的差异。启蒙作曲家探索普遍的音乐形式，尤其是在文学和艺术创作中，启蒙作家赞颂稳定和永恒，鼓励尊重传统习俗。然而，启蒙艺术家和思想家并不是简单地维持现状，相反，他们还运用分析能力抨击当时的伪善之风。他们尽情赞美理性的力量，同时也看到人类行为亦受激情、私欲和非理性的引导。伏尔泰、斯威夫特和蒲柏等都曾尖锐地抨击政治上和社会上的不端行为。

启蒙思想家　启蒙运动体现在一群知识分子身上，他们在法语中被称作“Philosophes”（思想家，哲学家）。这些思想家相信，人类通过理性可以建立一个永远和平、有序、和谐的完美社会。

启蒙思想家认为民主统治是可能的，他们最怕暴政，他们谴责其在宗教信仰方面的不宽容，自宗教改革以来正是因此导致了社会的分化与对立。他们提倡大众教育，反对教会控制教育。

理性人文主义　理性人文主义基于这样一种信仰：通过理性的、审慎的思考，必然会带来进步——进步是件好事，能使人人受益。如同文艺复兴时期的人文主义者一样，理性人文主义者相信，只有通过学习，只有个体获得学习的自由，进步才有可能取得。因此，人类必须有独立思考的自由。这种逻辑思想把理性人文主义者和当时的两场大革命——美国和法国的政治革命，以及诸如《独立宣言》、《人权宣言》这样的政治文件，还有《美国宪法》联系在一起。理性的人文主义者相信：不管什么政治体系试图压制思想自由，都必将作为进步的障碍被推翻。

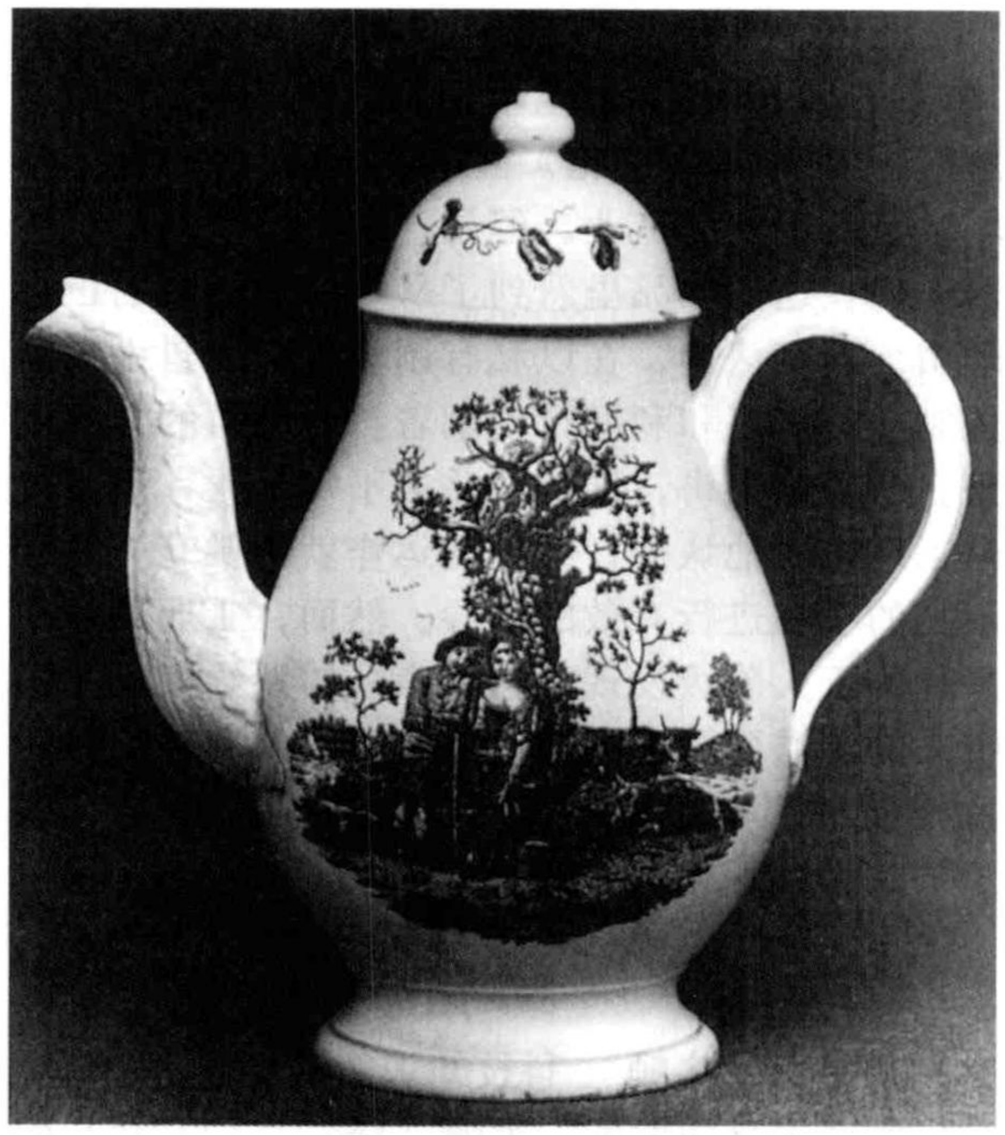


图16.1　女王使用的瓷器，上面的图案为机器印制，约1770年，收藏于英国巴勒斯登韦奇伍德博物馆。在韦奇伍德工厂里，即使如同这个瓷器一样精致的设计图案也用机器印制到瓷器上。世纪之交时，详细记录韦奇伍德工厂设计方案的图画书在整个欧洲极为流行，它们因而成了畅销书。

工业革命

工厂的诞生　1759年5月1日，在英国的斯塔福德郡，一个28岁的年轻人乔赛亚·韦奇伍德（1730—1795年）开了一家私人制瓷厂。他先是专门经营手工制作的一种独特瓷器，同时也开始制作一种奶黄色的瓷制餐具。设计图案通过机械手段印制到瓷器上（图16.1）。同年，韦奇伍德的朋友马休·波尔顿（1728—1809年）继承了父亲的玩具工厂（诸如皮带上的金属扣子、钮扣和扣钩等小小的金属制物叫做“玩具”）。很快，他建立了一个工厂，雇佣六百多人来进行大规模的机械化生产。瓦特发明并于1769年获得专利的蒸汽机，改变了为这些新工厂提供动力的方式。由蒸汽机作为驱动力的机械化织布机很快被引进棉纺织领域。工人们以前按照计件工作的方式在家里织布，现在他们只要花费很少的时间来看着那些巨大的织布机替自己工作就可以了。大规模制造以及随之产生的“工业革命”开始了。

亚当·斯密 1776年，苏格兰人亚当·斯密（1727—1790年）对整个企业机制基本原理做了解释。他的《国富论》主要谈论农业和贸易领域，极少涉及制造业。但是，那些经营新工厂的商人们在这部作品里看到了从事商业活动的正当理由。斯密认为，在以私有制为基础的自由市场体制中，价格和利润自动朝着符合利益的方向调整。从理论上讲，这种利益关乎每个人，而不仅是工厂主。他认为，经济的运作就仿佛有一只看不见的手在进行有效的引导。然而，工业革命中兴起的工人阶级发现，自由市场体系给工厂主们带来的利益要远远超过给自己带来的利益。到19世纪初，工厂主们已成为工业文化里的新“国王”，他们跟以前的君主一样贪婪暴虐。

科技革命

艾萨克·牛顿 科技知识的进步推动了那个时代实证主义的发展。牛顿（1642—1727年）的万有引力定律第一次从物理上描述了把已知世界凝聚在一起的各种力量。地球及其卫星、木星及其四个卫星、太阳及其行星都形成一个和谐的体系，每个天体都要依靠其他天体来维持自己的轨迹和位置。哲学家紧紧抓住这个定律，将宇宙的这种构想移植到人类社会，他们认为整个社会也是一个相互依赖的体系，所以人们应该和谐地生活。整个18世纪，科学家们对自然世界的探索达到了较高的程度，以致一些新的学科得以认定：地理学（1795年）、矿物学（1796年）、动物学（1818年）和生物学（1819年）。

丹尼斯·狄德罗和卡洛斯·林奈 法国散文家丹尼斯·狄德罗（1713—1784年）打算编撰一部28卷的“百科全书”，此书计划涵盖从科学技术到哲学思想的整个人类知识领域，其中包括成千上万个表明生产和商业的机械原理的插图。

18世纪中叶，卡洛斯·林奈（1707—1778年）建立了生物学的分类系统，这个系统至今仍然用来区分物种类别。林奈的分类系统和大百科全书是那个时代乐观主义的可靠证明，也是两百多年来科学进步的结果。科学进步使许多人相信，人类最终能够了解世上一切事物并将其分类。

表格16—1 18世纪先进的技术

蒸汽机：美国，1769年
抽水马桶：英格兰，1775年
自行车：法国，1779年
热气球：法国，1783年
燧发枪：美国，1793年

洛可可

在许多人眼里，洛可可艺术是一种颓废而自我的艺术，它起源于强势的法国贵族世家，洛可可表现出的过度夸张通常被看成是那些贵族赞助人的自我扩张。这种贵族的洛可可艺术，路易十五时期（1715—1774年）的诗歌、建筑、绘画、雕塑恰恰就是启蒙运动自身反对的东西。

人们认为，“洛可可”这个名称来自法语词“rocaille”，它指一种用鹅卵石和弯弯的贝壳做成的装饰性岩石艺术或洞穴艺术。它也很可能是巴洛克的意大利说法“barocco”的双关语。洛可可艺术风格与巴洛克一些基本元素大有关联。特别跟路易十五统治时期有关的是，洛可可艺术家们重新塑造了巴洛克风格中更为优雅的方面，并使之更加精美。

法国洛可可

音乐 洛可可音乐有趣而轻快，跟巴洛克高贵且多变化的音乐相差不远。洛可可绘画的张扬和优雅可以在洛可可音乐中找到回音，弗朗西斯·库伯兰（Francis Couperin，1668—1733年）和让－菲利普·拉摩（Jean-Philippe Rameau，1683—1764年）创作的弦键音乐尤为突出。

18世纪中后期，洛可可风格处于鼎盛之时，法国成功地抵制了各种外国音乐风格的影响。路易十四努力促使“法国制造”成为趣味和文化的时尚，使艺术服从于一贯的国家政策，建立起了歌剧的垄断机制，排斥外国作曲家。在法国，组织严密的音乐家行会通过严格的学徒制和审核规章，有效地限制了外来者的加入。除此之外，音乐和其他艺术形式一样，创造性努力都集中在皇家所认可和支持的领域。因此，路易十四时期的音乐，大都是为了迎合皇室庆典以及取悦皇室人员而创作的。库伯兰和拉摩创作了许多这样的音乐。

法国绘画

让－安东·华托 让－安东·华托（1684—1721年）因其“乡村游乐画”而著名，这些游乐画描绘了优雅的户外宴会，并以其中人物脉脉含情的

图16.2　让－安东·华托，《舟发西苔岛》，1717年，布面油画，130×190厘米，收藏于巴黎卢浮宫博物馆。此画内容轻快，颜色鲜亮，体现了洛可可艺术风格。各种浪漫的娱乐活动在一种明快的贵族享乐主义氛围中得到生动描绘。

交流、高雅的时尚和得体的社交举止而闻名。

华托的《舟发西苔岛》（图16.2）创作于1717年，此画从神话的视角描绘了发生在西苔岛（也就是维纳斯的出生地爱情岛）的一次聚会。情人们前去朝拜维纳斯，即右边远处那尊石像。丘比特在人群上空飞舞，太阳西下，恋人们正登上小船，即将乘船返回真实世界。离别是悲伤的，其中一些人不断回头观望，对那田园景色依依不舍。

尽管华托没有严格按照学院派对尺寸大小和绘画题材的要求进行创作，但他的绘画作品仍被皇家绘画与雕塑学院接受。华托的作品尺寸相对较小，题材不是学院派所喜爱的历史、宗教，也不是人物肖像。他没有歌颂国家、奉承国王，然而，他的艺术成就却得到了学院派的认可。在鲁本斯式的感性占据上风的时代，《舟发西苔岛》显然开创了“乡村游乐”这种新的官方绘画种类。

自从1743年路易十五对国家实行个人统治以来，宫廷度过了一段自由散漫的统治时期。国王本就习惯于随心所欲的生活，他随意免去国家大臣的官职。在长达30年的统治中，他任用过14位重要财政官员和18位外交秘书，使政府长期处于不稳定状态中。其中出现的问题，部分归因于法国不断加剧的财政危机以及政府与宫廷生活的高额支出。然而，对于路易十五来说，生活是永无止境的乡村游乐。他身边有多个情妇，其中蓬巴杜夫人掌握的权力比国王有过之而无不及。

弗朗索瓦·布歇　蓬巴杜夫人最喜爱的画家是弗朗索瓦·布歇（François Boucher，1703—1770年）。1725年，他临摹了让－朱莉连收藏的华托作品，从而开始了自己的绘画事业。让－朱莉连是一位重要的艺术收藏家，他设想着把华托所有的作品雕刻下来，从而使更多的人得以欣赏。在让－朱莉连雇佣的版画摹绘匠中，布歇是最成功的一位。1727年，布歇利用赚来的钱，前往罗马学习古典艺术。在此期间，他发觉拉斐尔“过时”了，米开朗基罗“驼背”了，卡拉奇的作品又太“阴暗”了，所以他回到了巴黎。1734年，他成为皇家学院的一名正式成员，专攻乡村游乐以及诸如此类的题材。很快，他被任命为皇家学院的院长，并成为路易十五的首席画师。同时，上流社会的赞助人也对他的作品拍手叫好。

布歇的作品《狄安娜之浴》（*Bath of Diana*）

图16.3　弗朗索瓦·布歇，《狄安娜之浴》，1742年，布面油画，57.2×73厘米，收藏于巴黎卢浮宫博物馆。女性裸体画像因其呈现出来的古典风格而被人们接受。人们喜欢的不是强大或粗犷的女性，而是那种纤柔、细致、娇纵的类型。

（图16.3）作于1742年，它展示出了法国的精致优雅和迷人的洛可可情调，就是这种情调使他获得了巨大的成功。布歇画过许多女性裸体，这在当时是一种普遍流行的题材。在这种情况下，为了使作品得到社会的认可，他把神话中的狄安娜当作画中的人物。然而，他笔下的狩猎女神并不强健有力，她高贵、雅致、柔和，似乎刚从美发师那里出来一样，头发一丝不苟。画中有各种弯曲的形状和他所喜爱的丰富色彩，包括柔和的粉色、蓝色以及柔白色等，这些都体现了洛可可的艺术风格。布歇的朋友称他的颜色是“漂浮在牛奶上的玫瑰花瓣”。整部作品呈现出来的是一种沉迷声色的效果，传达了一种轻松浮夸的气氛。

让－奥诺雷·弗拉戈纳　巴黎洛可可艺术的另一位伟大画家便是弗拉戈纳（Jean-Honoré Fragonard，1732—1806年），他是布歇的学生。其作品与老师的作品相比，极为优雅，甚至更能公然撩拨人的情欲。能引起感官欲念的裸体形象居于其画作之中，这些裸体以同样撩人情欲的风格加以描绘，而且他在重色度使用和明暗处理上也酷似鲁本斯。弗拉戈纳以快速作画而著称。有时，他能在一个小时内创作一幅完整的作品。作品中的人物动作轻盈，总是优雅尊贵。然而，弗拉戈纳最著名的作品是十四幅系列油画。那些画是1771年左右，他受路易十五的最后一个情妇杜巴瑞夫人的委托创作的。为了装饰杜巴瑞夫人的大别墅，他设计描绘了发生在花园里的情人之间的一系列相遇场景，就像发生在这座别墅花园里的真实情景一样。《约会》（*The Meeting*）（图16.4）具有整个系列特有的各种元素。一尊维纳斯雕像下面，一个年轻妇女正等待着与情人相见，这位情人正在爬花园的围墙。这个场景的含义模糊：到底是他赶来赴约还是正准备逃走？不管情况如何，他们都害怕被人发现。从他们都向左边偷瞄的目光，就可看出他们心中的担忧。

费拉戈纳不断忍受着杜巴瑞夫人的干扰，到最

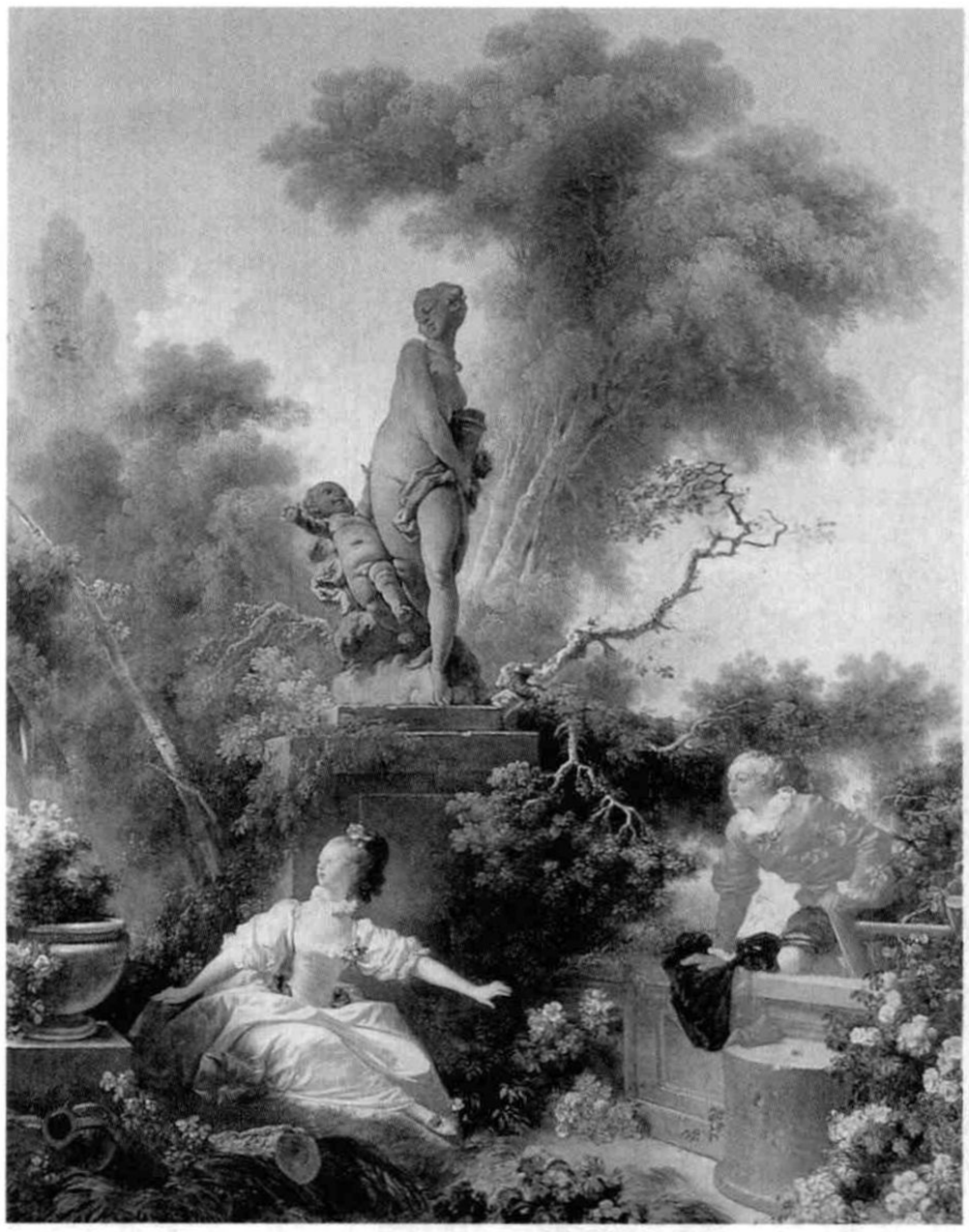


图16.4　让－奥诺雷·弗拉戈纳，《约会》，1771—1773年，布面油画，318×215厘米，收藏于纽约弗里克收藏馆。尽管高耸于这个场景中的雕塑完全出于艺术家的想象，但事实上却代表了当时最受欢迎的洛可可雕塑风格。这个雕塑形象以一个向上的螺旋形扭动着身子，突出了她臀部和大腿的曲线。

图16.5　玛丽－路易斯－伊丽莎白·维热－勒布伦，《艺术家和她的女儿》，约1785年，布面油画，139.7×94厘米，收藏于巴黎卢浮宫博物馆。维热·勒布伦的画风与上层阶级的品位非常吻合，从而使她成为法国报酬最高的人物肖像画画家（这一年她只有30岁），并且成为玛丽·安托瓦妮特皇后的宫廷画师。

后这些画却没有被接纳，也许是因为洛可可风格逐渐变得不那么受欢迎了。很多人认为，这种艺术风格作为贵族颓废的体现，正在逐渐衰落。

玛丽－路易斯－伊丽莎白·维热－勒布伦　诸如玛丽－路易斯－伊丽莎白·维热－勒布伦（1755—1842年）的《艺术家和她的女儿》这样的作品，标志着一种更为节制、更为写实的古典艺术风格的到来。维热·勒布伦很小的时候就失去了父亲，她靠绘画来支撑母亲和兄弟的生活。她是一个天才儿童，20岁时，她的肖像画就在法国卖价最高。由于极受欢迎，维热·勒布伦为所有重要的贵族成员画过肖像画，包括路易十六的皇后玛丽·安托瓦妮特。她能通过绘画表达出一种将庄严与亲昵混为一体的力量。画中人物看上去经常像是正将目光转向观察者，就像观察者刚巧到场一样。法国大革命时期，由于与皇室关系密切，维热·勒布伦逃离了法国。她在欧洲旅游绘画多年，出版了三卷本的回忆录，对自己的艺术及时代环境有着深刻的认识。

新府邸　几乎在一切事情当中，法国王室都会尽情释放新获的自由感。路易十四逝世后，奥尔良公爵成为年幼的路易十五的摄政王，凡尔赛宫很快遭到废弃。宫廷在巴黎得以重建，聪明的女主人主持每周的“沙龙”，但地点却很少选在卢浮宫，而是放在“新府邸”或城市住宅中。这些沙龙是社会名流云集的时尚聚会。沙龙里的对话通常是才智的较量，或者是关于情爱方面的琐碎之谈。当时最为出色的乐师经常使客人得到娱乐享受。

巴黎的女主人们追求自己的品位，而不像在凡尔赛宫，会受到宫廷作风的牵制。她们可以将自己的府邸装饰得极为精致。其中一个会客室是专为苏必斯公主而设的（图16.6）。该沙龙由法国皇家建筑师加布里埃尔－杰曼·鲍夫朗（1667—1754年）设计，表现了典型的洛可可式风格，颜色淡雅柔和，注重细节，天花板和墙壁融为一体，成为曲线状的一个个精致的饰物。

图16.6　公主的会客室，苏必斯公主的府邸，位于巴黎，约1737—1738年，由加布里埃尔－杰曼·鲍夫朗装饰设计。就像这座雅致的城中住宅房间所表现的那样，洛可可建筑师不喜欢巴洛克建筑的巨大空间，而宁愿设计小小的房间。这间屋子的面积为大约10.06×7.92米，是用来营造艺术交谈氛围的理想之所。

链接　作为艺术批评家的狄德罗

启蒙思想家丹尼斯·狄德罗（1713—1784年）是最早的艺术批评家之一。不论从何种意义上来说，他都是第一个艺术批评家。他热爱艺术，在他的一本叫《沙龙》的散文集里，每一页文字都体现了这种喜爱之情。自1759年起，为了给一份叫做《文学通讯》的私人报纸提供赞助，法国皇家学院举办绘画作品展，狄德罗为此写了全部的评论。《文学通讯》的订阅者都是欧洲的精英——公主和王子。它旨在让这些潜在的艺术赞助人能跟上巴黎的风潮。

虽然狄德罗认为布歇是当时最具才能的画家，但总的说来，他并不赞成其绘画题材。在《1767沙龙》这本书里，因为布歇及其同时代人展出的作品大部分是色情之作，狄德罗愤然加以谴责。早在四年之前，他就提出这样的疑问："画家们用手中的画笔为堕落者和纵欲者服务了太长的时间，难道不是吗？"他更喜欢那种称之为"道德化的"绘画作品，这种画试图"感化教育，提升我们，引导我们走向高尚"。但也许狄德罗过于刻薄了，在写给现早已被人遗忘的一位名叫查理的画家的信里，他问道："告诉我，查理先生，为什么你要做画家？这世上那么多其他职业中，平庸才真是一种长处。"

狄德罗预感到一个世纪之后的印象主义风格，他称赞了让－巴蒂斯特－西梅昂·夏尔丹（1699—1779年）创作的"静物"画《黄油面包》（图16.7），"这种魔力让人惊奇，有三层厚厚重叠的颜色，并且它们的深浅效果由里到外逐渐展开来。渐渐逼近画面，变得平坦、复杂、模糊不清。再一次退回原地时，画面又恢复了生机和固有的形状。"

狄德罗的写作风格绝不像他的批评意见那样直白，《沙龙》中的一些文章写得非常冗长，让人不能一口气读完。他利用每一个无关紧要的借口使之离题万里。然而，这些文章中体现的敏锐视角和道德目标继续影响着艺术的批评。

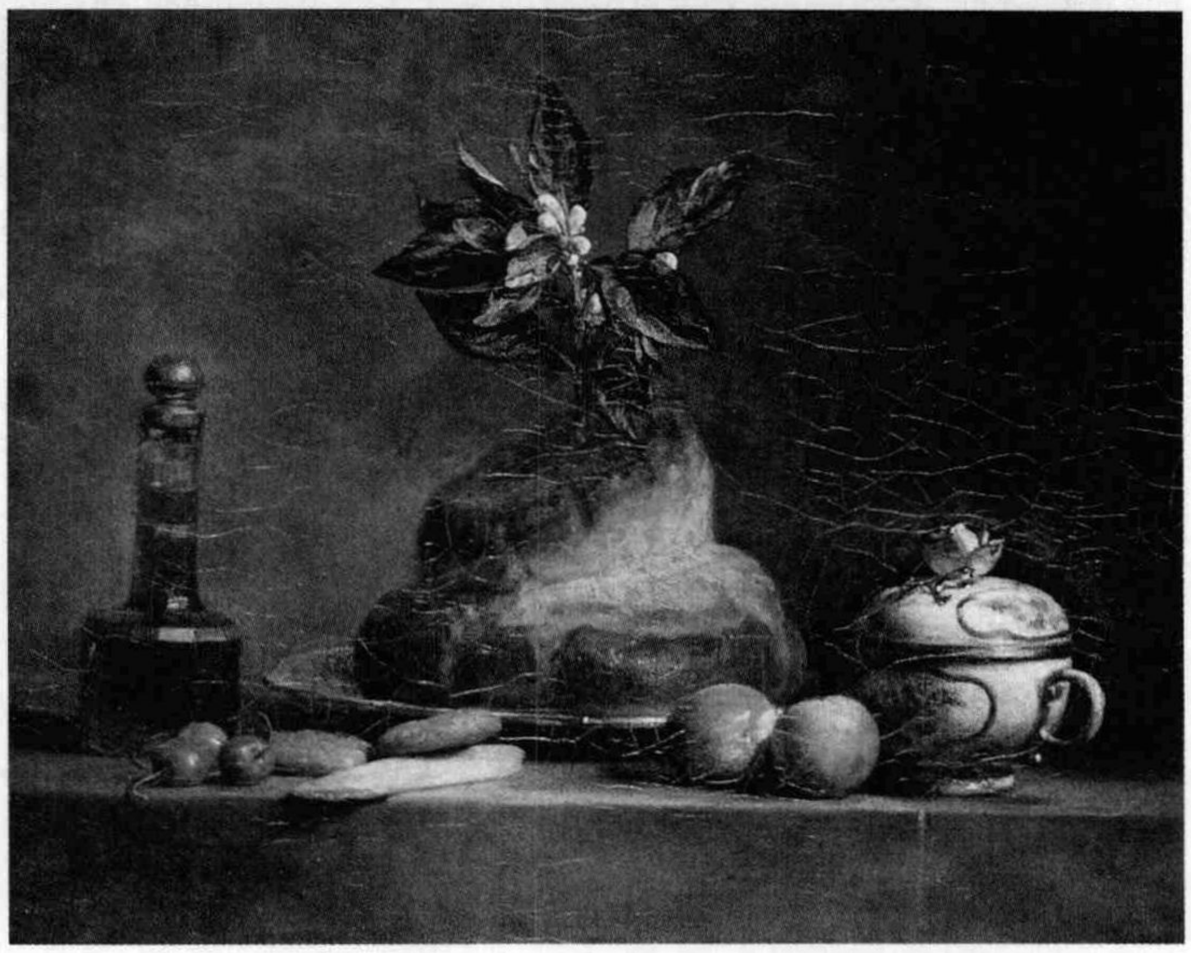


图16.7　让－巴蒂斯特－西梅昂·夏尔丹，《黄油面包》，1763年，布面油画，47×55.9厘米，收藏于巴黎卢浮宫博物馆。静物描写是当时最低级的绘画。作为静物描写大师，夏尔丹同时代人认为他把涂料和颜色用到了前所未有的地步。但夏尔丹认为，技巧并不是最关键的，他曾经反问一个同行："是谁说画家用颜色来绘画？画家使用颜色，但他是用感情来画的。"

英国绘画

威廉·霍加斯　威廉·霍加斯（1697—1764年）的作品体现了法国洛可可风格对英国绘画的影响。霍加斯的系列绘画类似戏剧中的场景或小说里的章节。他用类似的细节帮助观察者理解自己作品中不同的场景。他的作品看起来极像道德剧。他试图用事例来说教，他称自己的叙述性作品为"现代道德题材"。作为一个社会批评家，他通过披露社会"特性"来讽刺当时堕落的习

图16.8 威廉·霍加斯，《婚姻契约》，《时髦婚姻》中的第一个场景，1744年，布面油画，69×89厘米，收藏于伦敦国家美术馆。通过一系列可与戏剧场景相媲美的绘画，霍加斯讲述了一些道德说教的故事，这些故事与当时一些伪善、不忠的做法有关。《时髦婚姻》体现了新郎新娘的父母为了自己的利益，给儿女包办婚姻从而导致的灾难性后果。

俗。因此，不同于法国同行——他们用无所顾忌、撩人情欲的闪亮光辉描绘贵族生活，而他对英国贵族阶层的观点显然是批判和说教式的。他把这些作品雕刻印刷出版，然后向公众出售，从而使它们广为流传。霍加斯在经济方面的成功证明了一个重要却又矛盾的经验：耸人听闻的故事销路不错。

系列绘画《时髦婚姻》创作于1744年。第一个场景叫《婚姻契约》（图16.8），该画介绍了画作的人物角色。那个坐在右边、正指着族谱的贵族是新郎的父亲，通过这次包办婚姻，他正用社会地位换取金钱，这些钱确保能够完全还清房子的抵押款。新娘的父亲是个富有的商人，正在检查婚约。左边，已经订婚的夫妻背对着背坐着，新郎对着镜子自我欣赏，新娘在和律师——一个能言善辩的顾问交谈。

在接下来的五个场景中，正如人们预料的那样，这场婚姻变得乱七八糟。丈夫和妻子两个都不忠诚。当丈夫发现妻子正和那个能言善辩的律师在一起时，这位情人刺死了丈夫，妻子感到羞耻，服毒身亡。在她奄奄一息的时候，其父依然嗜钱如命，褪下了她手上值钱的戒指。在《时髦婚姻》里，罪恶没有得到惩罚。

乔舒亚·雷诺兹爵士 乔舒亚·雷诺兹爵士（1723—1792年）是伦敦上流社会的主要画师之一。他是一个善于思考，充满智慧又勤奋工作的人。1768年，他成为伦敦皇家学院的首任院长，第二年即被授予爵位。雷诺兹跟一个世纪之前法国的勒布伦一样，支持学院派艺术。在十五篇专题论文中，他提出了一系列理论规则，还把历史题材的绘画作品看做艺术的最高级形式。

然而，也许是因为肖像画最能盈利，所以雷诺兹大多数的作品是人物肖像画。他的绘画风格在肖像画《伊丽莎白·德尔梅夫人和她的孩子们》（图16.9）中体现了出来，这幅画完成于1777到1780年之间，此时雷诺兹正值其事业的高峰期。

图16.9　乔舒亚·雷诺兹，《伊丽莎白·德尔梅夫人和她的孩子们》，1777—1780年，布面油画，2.39×1.48米，安德鲁·W·梅勒收藏。雷诺兹，这位庚斯波罗的竞争对手，惯于把笔下的贵族人物置于一处风景之中，这就暗示了18世纪人们对自然的欣赏之情。

图16.10　汤姆斯·庚斯波罗，《何奥公爵夫人玛丽》，布面油画，2.59×1.52米，英国郡议会，肯伍德大屋。虽然庚斯波罗觉得自己首先是位风景画家，但他却以把人物描绘得高贵优雅的大型肖像画最为著名。

雷诺兹经常把贵族夫人的肖像描绘得优雅华贵，端庄精致。德尔梅夫人坐在一块岩石上，双手抱着孩子。画面三个人物都装扮得非常时髦。画面的颜色和结构都体现了雷诺兹的“宏大风格”。的确，油布本身就很大，人物形象跟生活中的真人差不多大小。

雷诺兹没有经过预先构图就用饱满、自由快速的笔法进行创作。在他的第四篇论文里，他说，一个肖像画家对自己所画的对象要有一个总体的概念，要“忽略人物脸上所有的细微变化以及脸部特征……不要去观察每个特征的极其相似之处。”因此雷诺兹按自己认为的人物形象来描绘人物，而不是按人物实际上的样子来描绘。

汤姆斯·庚斯波罗　雷诺兹主要的竞争对手是汤姆斯·庚斯波罗（Thomas Gainsborough，1727—1788年）。虽然刚开始，庚斯波罗是一位风景画家，总是更加乐于选择风景题材，但他却依靠画肖像画来谋生，并成为英国社会最为时髦的肖像画家。庚斯波罗作于1765年的《何奥公爵夫人玛丽》（*Mary, Countess Howe*）（图16.10），和18世纪的大多数肖像画一样，画中人物看起来比本人要好。他把何奥公爵夫人置于华托式的风景里，好像她正在乡村游乐园里散步一样。她穿着得体，姿态优雅，有着社交场上的泰然自若和与众不同的自信风度。庚斯波罗以一种充满活力和自由的方式绘画，他使用鲜活流动的技巧，强调装饰色彩的华美浓艳，表现出典型的洛可可式的艺术技巧。

文 学

18世纪，整个欧洲的文学作品反映出启蒙运动时期的理性主义。从散文、小说到诗歌、戏剧，各种文类都强调对理性的重视。本杰明·富兰克林和汤姆斯·潘恩创作的散文，凭着谨慎的理性思考和清晰的逻辑表达来支持自己的观点。他们认为人类政治与社会行为和人类非理性信仰，尤其是跟宗教信仰同等重要。小说家和讽刺作家，包括丹尼尔·笛福和乔纳森·斯威夫特，经常使用反讽来讽刺人类的理性诉求。斯威夫特实际上主张，虽然人类在理论上具有理性的能力，然而很少有人能真正按照理性行事。英国诗人们尤其把反讽和讽刺当作武器。他们在冷嘲热讽的诗歌中嘲弄了形形色色的人物，尤其嘲弄了朝臣的种种行径。

塞缪尔·约翰逊的“俱乐部” 霍加斯时代的伦敦首先是个对比鲜明的城市。一方面，伦敦有条弗利特街，主要是在1666年大火灾之后重建的，街的一端耸立着圣保罗大教堂。弗利特大街是俱乐部举行聚会的地方，俱乐部成员由伦敦的知识分子、作家、编辑和出版者构成。俱乐部的创建者之一是塞缪尔·约翰逊（1709—1784年），他是1755年《英语词典》的编纂者和莎士比亚全部戏剧的编辑。俱乐部也是社会精英分子的集中地。艺术家，其中包括诸如雷诺兹爵士这样的人，也能在库克酒吧和“老柴郡奶酪”酒吧找到同伴。“如果一个人厌倦了伦敦，那么他也就厌倦了生命。”约翰逊曾这样吹嘘这个城市的知识和文化活力。

另一方面，伦敦还有一条格勒布街，就是伦敦墙外面的一排小巷子。约翰逊在词典中是这样写的：格勒布街“居住着历史撰写者、词典编纂者和当代诗歌的创作者”以及大量因出版业迅速发展而出现的雇佣文人。它和弗利特大街是两个完全不同的世界。它们之间有纽盖特监狱，而以混乱和疯人院著称的伯利恒皇家医院也在附近，这是伦敦丑陋的一面，也是约翰逊俱乐部成员每天从弗利特大街散步到酒吧相聚时可看到的一面。途中，他们会经过考文特花园，城里的妓女在那里做着肉体买卖。

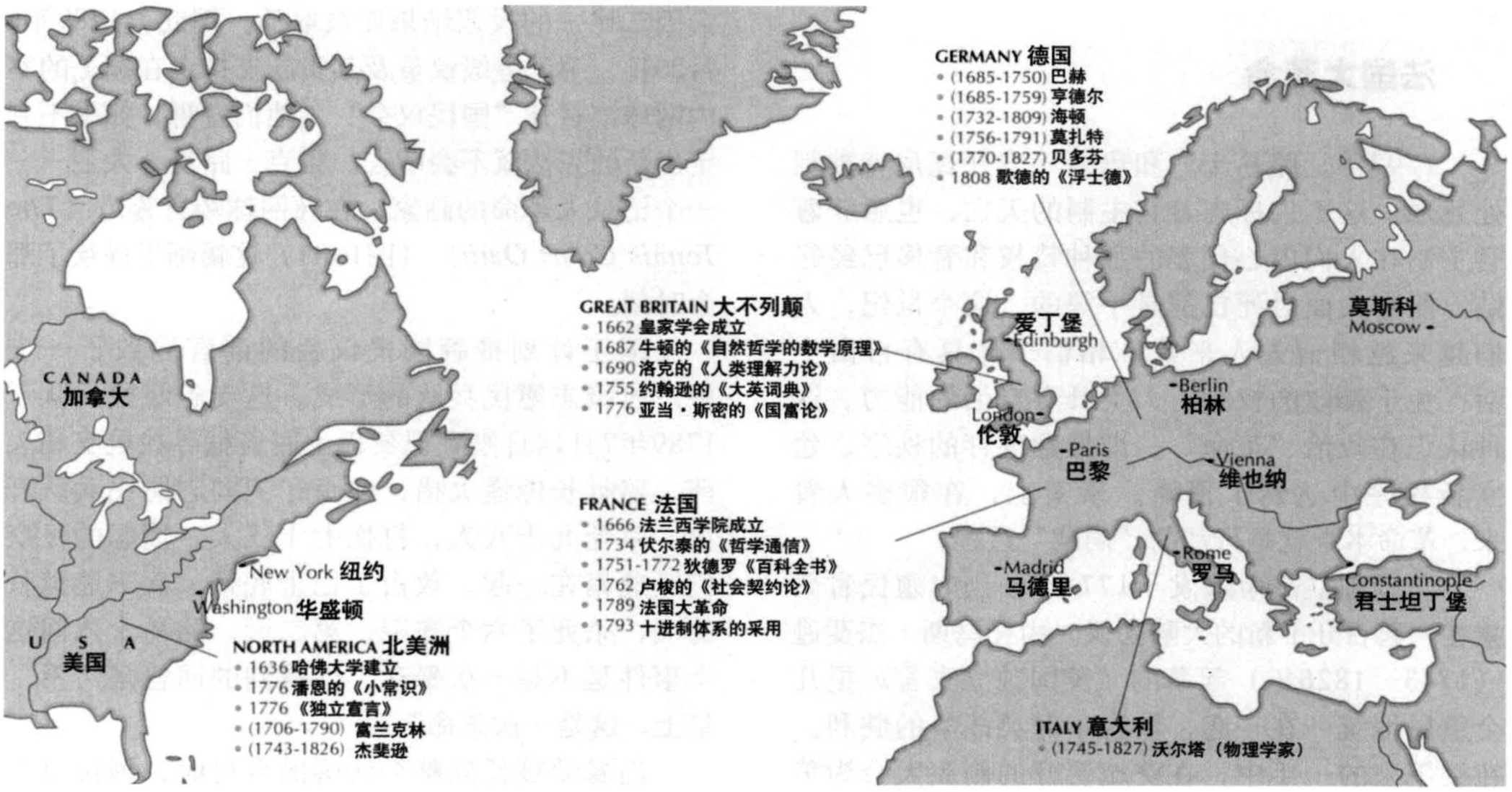
亚力山大·蒲柏 亚力山大·蒲柏（1688—1744年）为18世纪英国的讽刺诗树立了标准。在对格勒布街精神的把握这点上，谁的作品都无法超越他创作于1743年的《愚人记》。蒲柏把格勒布大街的作家们等同于这个城市本身的精神疾病，整首诗以“愚人”们结队游行穿越城市结束。

面对畸形的格勒布大街，蒲柏写道——“道德死了”。讽刺是蒲柏主要的武器。格勒布街上的那些低级雇佣文人绝不是他攻击的唯一目标。如同霍加斯一样，他攻击贵族阶层的道德观。《卷发遇劫记》也许是他最出名的诗歌。这是一篇“讽刺史诗”，也就是说，用一种英雄主义的方式处理琐碎事件，而这种方式更加适合传统史诗中描写战争和重建国家的题材。《卷发遇劫记》取材于一件真实的事情：一位家世显赫的年轻男子从阿拉贝拉费默小姐那里剪了一缕头发，这件事使得她的家庭陷入巨大的恐慌当中。蒲柏描述上流社会的绅士妇人时使用的词汇和荷马史诗《伊利亚特》和《奥德赛》中刻画男女主人公时运用的词汇一样。当年荷马史诗的翻译曾使他名声鹊起。蒲柏的“战争”主要是指两性之间言辞和行动的斗争，他把这些斗争全部以史诗方式进行描绘。鼻烟盒、瓷器和化妆品等都放置到这个琐碎的世界里，效果无疑是滑稽的，就像雷诺兹的“宏大风格”变得低俗了一样。

乔纳森·斯威夫特

乔纳森·斯威夫特（1667—1745年）是一个更为尖刻的讽刺者。他生于爱尔兰，后到伦敦并在那里成为一个著名诗人、政治作家、英国国教牧师。1713年，他被任命为都柏林圣帕特里克大教堂的主教，余生便住在爱尔兰。他最著名的讽刺性散文著作是《格列弗游记》。多年以来，斯威夫特一直被看作是愤世嫉俗的憎恶人类者。之所以获得这样的声名，多数是因为《格列弗游记》里巨人国国王的言论。他在对莱缪尔·格列弗这个人类的代表的谈话中，把人类描绘成“为数不多的可憎寄生虫中最恶毒的种类，大自然竟能承受其爬行于地球表面的痛苦。”

然而，这种尖刻的讽刺只是斯威夫特文学人格的一个方面。他的讽刺想象力有更为轻快、也更为有趣的一面。《格列弗游记》里到处都是怪异神奇的事情，甚至对孩子来说也极为有趣。这本书叙述了船上医生莱缪尔·格列弗的四次航行冒险经历。他的第一次冒险是来到一个小人国，那里的人们只有六英寸高；第二次冒险是到巨人国，那里住着的都是巨人；第三次冒险是到飞岛国，思想和智慧在那里受到优待；第四次也就是最后一次冒险到了慧马国，那里居住着人形兽及其主人——一种像马一样的生物，他们的生命由



18世纪美洲和欧洲的启蒙运动

理性、智慧和常识主宰。在整部《格列弗游记》中，斯威夫特利用主人公的历险来讽刺当时的政治、社会和学术机构，充分展现了人性的愚昧、愚蠢、卑鄙和贪婪。因此，他把明智聪颖的慧马与无知肮脏的人形兽和不切实际的古怪的飞人作了比较。这些飞人在现实生活中活得很没有效率，以至于要背着一个巨大的袋子，里面装着各种各样用来相互交流的东西。

伏尔泰的愤世嫉俗哲学

18世纪最重要的思想家之一，弗朗索瓦·马利·阿鲁埃 （1694—1778年）以笔名伏尔泰为人所熟知。他既有斯威夫特关于人类愚昧方面的认识，又有霍加斯和蒲柏对贵族阶级道德腐朽的认识。伏尔泰深受英国政治思想，尤其是自由理念的影响，这种自由曾使蒲柏和斯威夫特等作家毫无畏惧地出版自己的作品。由于批判法国贵族的道德，伏尔泰曾被监禁一年，紧接着于1726年被流放到英国。1729年回国后，他立即出版了《哲学通信》（*Philosophical Letters Concerning the English*），在这本书里他再一次批判了法国的政治和宗教生活。这次，出版商被关入监狱，伏尔泰本人则隐退至法国东部的洛林，在那里度过了接下来的十五年。

伏尔泰最著名的作品是《老实人》，此书严厉指责了那些赞同哲学家莱布尼茨观点的人。莱布尼茨认为，尽管偶然会发生不幸，但这个世界是所有可能的世界中最好的世界，发生的一切都是仁慈的上帝的神圣意旨。1755年里斯本发生了地震，使成千上万人丧命。《老实人》恰好写于这一年。伏尔泰认为那些声称灾难已经远离、缩小灾难带来的巨大破坏性结果的人是在自欺欺人。伏尔泰争辩道，要么上帝拒绝阻止邪恶的存在，在这种情况下他是不仁慈的；要么上帝没有阻止邪恶的力量，而从这个意义上说他并非全能。他也拒绝基督教人格化上帝的观点。伏尔泰是一个自然神论者，他赞成这样一个信仰体系，即，假设一个神性的存在是宇宙的制造者，但它却是个一旦制造了世界，就对所创造的世界失去了兴趣的制造者。根据自然神论，创造者就像一个钟表制造者，而这个世界就像一件复杂的钟表，一旦创造者使之运行就不会再加以干扰了。对于伏尔泰来说，正如许诺了永恒的快乐、幸福和救赎的《圣经》——基督教一样，宗教传统要对虚幻的期望和空想负责。事实上，推动理性主义最强大的力量之一是对宗教信仰——教义和启示——的幻灭，因为不同派别的宗教斗争是欧洲一百五十多年来流血战争的主要原因。

法国大革命

1793年，路易十六和玛丽·安托瓦尼特被判处死刑，这不仅标志着君主制的灭亡，也意味着君主制在人们内心代表的那种特权和奢侈已经终结。所有人面对死亡都是平等的。这个世纪，人们越来越相信人人平等，相信个体具有自由生活、免于暴政的权利，人类具有自治的能力。这种认识在政治“革命”，即推翻现存的秩序，建立新秩序中达到了顶峰。事实上，在很多人看来，革命本身就是行动的“启蒙”过程。

美国独立战争爆发于1774年，当时殖民者聚集在一起召开了新的大陆会议。由托马斯·杰斐逊（1743—1826年）起草的《美国独立宣言》把几个殖民地统一在一起，取得了对英战争的胜利。在接下来的一年中，在费城召开的制宪大会为美利坚合众国起草了一份新的宪章。大会设计了估价、征税、商业管理等机制，并制定了一些可以实施的法律，而所有这一切都在政府的“制衡”原则下进行。政府的立法、司法和行政三个部门都有各自的权力，但是部门之间又互相牵制。

法国资产阶级饶有兴趣地观望着他们。他们想要一个像大陆会议一样的“国民大会”，起草一个跟《美国独立宣言》有着同样原则的文件，想要一个能够保障他们生命、自由和私有财产的共和政体。但是，法国的情况跟美国不一样。美国革命中相互斗争的双方是两个有着类似文化价值观的集团，一个只是简单地想从另一个手中获得经济独立权，而法国革命从本质上来说是阶级之间的斗争，这样，在价值观上就存在着冲突。

18世纪法国每一个国王，路易十四（1643—1715年在位）、路易十五（1715—1774年在位）以及在1793年1月21日被处以绞刑的路易十六（1774—1793年在位）都不断地使国家堕入更深的负债深渊。1789年5月，路易十六屈服于逐渐增长的国债的压力，被迫召开“三级会议”。这次由教士阶层（第一等级）、贵族阶层（第二等级）和中产阶级（第三等级）一起召开的会议诞生了《人权宣言》，该文件以《美国独立宣言》为蓝本制定而成。

国民议会

在“三级会议”上，每一等级都有一票。第三等级议员很快意识到，自己提出的每一个问题都将会因二比一的投票结果而被取消。因此，1789年6月20日，第三等级议员及其贵族支持者在国王的室内网球馆召开“国民议会”。他们宣誓，如果不制定出新的宪法就不会散去。雅克·路易·大卫——一个记录大革命的画家，在《网球场宣誓》（*The Tennis Court Oath*）（图16.11）这幅画里描绘了那个时刻。

国王计划推翻国民议会的谣言导致了一支中产阶级志愿民兵队的形成。这支志愿民兵队于1789年7月14日来到巴黎巴士底监狱寻找枪支和火药。监狱长惊慌失措，命令守卫向志愿民兵队开火，杀死九十八人，打伤七十三人。愤怒的民众们迅速聚在一起，攻占了巴士底狱，砍下监狱长的头，杀死了六个守卫。第二天，路易十六问这个事件是不是一次暴动，他得到的回答是“不，皇上，这是一次革命”。

当暴动蔓延到整个法国的乡村时，国民议会还在继续召开。最后，在1789年8月4日的一次晚间会议上，纽依子爵和爱古丽公爵自愿放弃他们的封建特权和各项收入。其他的贵族也做出了相同的决定，与会的教士阶层自动放弃了什一税。到了傍晚时，所有的法国人突然发现自己要遵守同样的法律，交纳同样的税收。1789年8月27日，大会批准了《人权宣言》，君主立宪制建立了。

君主制的灭亡

尽管发生了8月27日的事件，1789年的10月5日，巴黎妇女又回到大街上为争取面包而游行示威。据说这天玛丽·安托瓦妮特说了一句臭名昭著的话：“让她们吃蛋糕吧！”——某些历史学家对此话是否出自其口仍存在疑问。妇女们在凡尔赛宫殿游行，涌入宫廷内室，致使皇后为了活命不得不外逃，但是路易和玛丽·安托瓦妮特当天晚些时候就被护送回巴黎。

国王表面上暂时同国民会议进行合作，但1791年7月他试图阖家逃往卢森堡。皇室的随从都被抓住并被遣送回巴黎。紧接着，1792年4月，奥地利和普鲁士趁机对这个羸弱的国家发动了战争。普鲁士的布尼瑞克公爵宣布恢复路易十六全部权力，这一行为揭露了一个早已流传甚广的猜测，即国王正在勾结敌人。于是，1792年8月10日，在工人阶级支持下，资产阶级领袖闯入卢浮宫，杀死了国王的侍卫和皇室的侍从，接下来的四十天里拘捕和绞杀了一千多个教士、贵族和皇室支持者。1792年9月21日，法国新国民议会取消

当时和当下　妇女的权利

1789年8月27日，国民议会批准《人权宣言》的时候，没有把妇女的权利包括在内。1791年，奥利姆·德古日（1748—1793年）写了一篇《妇女权利宣言》，要求国民议会使其生效。该宣言写道："妇女生来自由，与男人享有同等的权利。"然后辨析道，"唯一限制妇女行使其自然权利的是掌握在男性手中的永恒的专政。这些限制必须用自然法和理性法进行矫正。"紧接着，宣言还提出了一个当时看来较为激进的主张："根据其能力，妇女有权获得所有的荣誉、地位和雇佣机会。除了其美德和才能之外，男女之间没有任何其他区别。"

英格兰妇女玛丽·沃斯通克拉夫特（1759—1797年）另外写了一篇支持妇女权利的重要革命宣言——《妇女权利的维护》，这部出版于1792年的论著体现了启蒙运动的理性信念以及关于变革和进步的一些革命观念。沃斯通克拉夫特认为，妇女拥有同样的理性能力，应该在社会上享有平等的地位。她尖锐地批评迫使妇女处于卑下地位的社会力量。在一个由英国艺术家和作家组成的激进团体的支持下，沃斯通克拉夫特提出了自己的革命理念，这个团体包括汤姆斯·潘恩和威廉·葛德温，他们都支持法国大革命的目标。

对于当代美国人来说，以上提出的那些要求看起来都合情合理。但值得记住的是，在美国，直到1920年妇女才取得选举权利，并且妇女为了工作平等继续奋斗，即争取同样的工作机会和相同的报酬。显然，在法国大革命时期争取以上这些要求是不合理的。德古日以背叛罪受到国民议会起诉，并在1793年被送上了断头台。

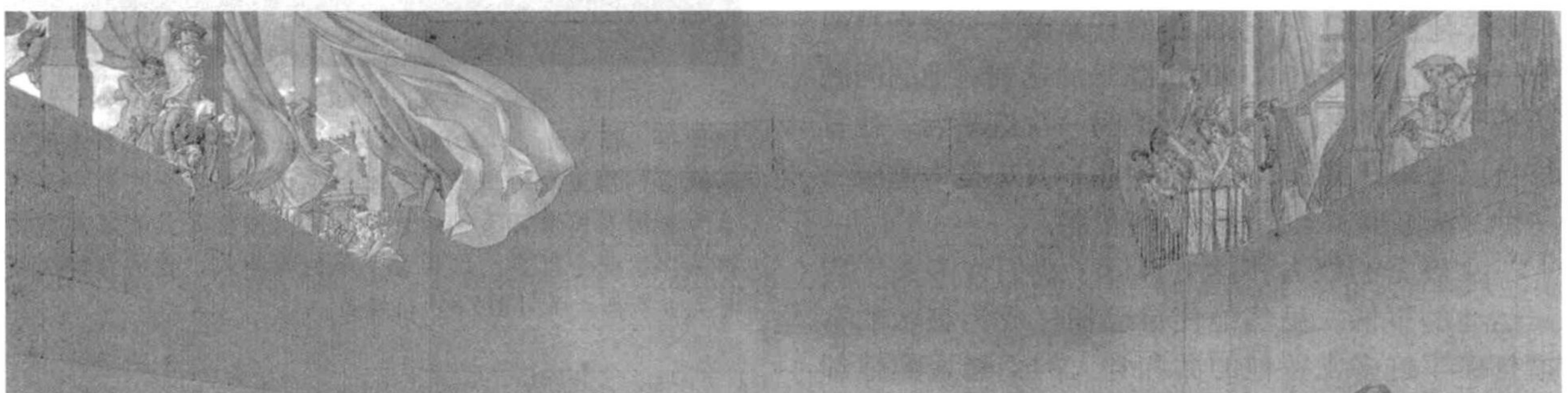


图16.11　雅克·路易·大卫，《网球场宣誓》（1789—1791年），未完成，画纸上还有钢笔画的线条和棕色的墨汁以及棕色的水彩印，66×107厘米，收藏于巴黎卢浮宫博物馆。旁观者由上往下凝视着第三等级，他们让"自由之风"的誓言从上面的窗户吹出去。

了君主制。1793年1月21日，路易十六在革命广场也就是现今著名的协和广场被处以绞刑。

局势继续恶化。1793年夏天，以马克西米连·德·罗伯斯庇尔（1758—1794年）为首的公安委员会成立。接下来的十五个月，法国处在委员会的恐怖统治之下。这种恐怖统治有三个目标：赢得与奥地利和普鲁士的战争；建立一个“富有美德的共和政府”；镇压所有的敌人。为了实现后一目标，仅仅巴黎革命法庭就判处2639例死刑，其中包括处死玛丽·安托瓦妮特——她此时只是被称作“卡佩王朝的寡妇”。整个法国，估计有两万人被处以死刑。

拿破仑·波拿巴

1795年，当国民议会这个名称渐渐退出人们的视野时，一个为人所熟知的叫做“督政府”的政治团体接管了权力。这个政府努力想要建设和平，但事实上法兰西还是一盘散沙。最后，1799年11月，拿破仑·波拿巴（1769—1821年）将军发动政变，取消了督政府，并按照罗马的模式建立了政府，任命自己为第一执政官（图16.12）。

拿破仑是一个依靠自身天赋和民众牺牲获得权力的平民。然而他也有不凡的表现，更不乏自信。1802年他问人们：“你们愿意让拿破仑·波拿巴终身执政吗？”人们以350万比8千的选票对他的问题给予了坚定回答。在1804年的另一次选举后，他宣称自己为终身皇帝，并于1804年12月加冕为拿破仑一世。法国事实上又回到了君主制。

拿破仑的权力和魅力告诉了我们许多关于启蒙运动的事情。虽然他使自己加冕成为皇帝的举措打破了许多支持他的共和党人的幻想，但他却恰好是启蒙哲学家期待的那种启蒙领袖。拿破仑统治期间，法国的经济再次迅猛发展，并且他大力支持工业的扩张，比如，棉花制造业从1806年到1810年共翻了四番。1800年，拿破仑创立了法兰西银行，使政府贷款变成了一件更加容易，并且更加稳定的事情。他最伟大的成就是《拿破仑法典》，这部法典为整个国家提供了一套统一的法律体系。法典十分简洁，其目的在于让每个公民都能明白其中的含义。《拿破仑法典》和《独立宣言》、《美国宪法》、《人权宣言》一起，构成了启蒙思想的伟大基石。

图16.12　雅克·路易·大卫，《书房中的拿破仑》，1812年，布面油画，2.05×1.28米，收藏于法国巴黎拿破仑收藏馆。作为政治宣传的艺术品范例，拿破仑在画中表现出为法国人民通宵工作的样子，他周围全是代表其成就的物品。拿破仑把自己比作古罗马的领导人；他的肖像画堪与奥古斯都大帝（图5.8）相媲美。

新古典主义

许多法国人对贵族的品位和行为表示怀疑。对于画家来说，鲁本斯派那些赏心悦目的色彩和笔法似乎不仅导致了浮夸的洛可可风格的泛滥，也使画作本身变成了总体道德风气下降的视觉标志。于是，普桑派重返而来。普桑派理性的古典主义不仅提供了洛可可之外的另一种风格，并以其严肃和规矩矫正着这个国家的社会疾病。

早在1746年，批评家们在评论法兰西学院作品展的时候，就抱怨道，宏大的历史绘画作品已经消失，取而代之的是狄德罗所厌恶的洛可可式幻想。1738年和1748年，人们分别重新发现了在

图16.13　雅克－路易·大卫，《荷拉提兄弟的誓言》，1785，布面油画，1.30×1.96米，收藏于纽约大都会艺术博物馆。新古典主义艺术家偏爱来自古代文学和历史的人物，这些人物表现了崇高的原则和理念。罗马古城庞培和赫库兰尼姆的出土使人们对古物重新产生广泛的兴趣。

公元79年被维苏威火山的岩浆和火山灰埋没的罗马古城庞培和赫库兰尼姆，两座古城部分得以挖掘出土。受此激励，许多人开始重新确立艺术和国家方面的古典价值标准。人们认同希腊罗马英雄人物身上的公众意识：他们把善良的德行、爱国主义的自我牺牲、以及“正义”行为置于一切之上，并且希望把这些美德表现在绘画作品里。到1775年，法兰西学院例行公事般地拒绝了洛可可艺术家向其两年一度的沙龙递交的作品，转而支持更为古典的题材，就像蓬巴杜夫人拒用弗拉戈纳的镶嵌画来装饰自己的别墅一样。一种新的古典主义风格——“新古典主义”——几乎在一夜之间取代了洛可可艺术。

绘　画

雅克－路易·大卫　法国艺术家雅克－路易·大卫（1748—1825年）是尼克拉斯·普桑的追随者。1775年离开法国前往罗马学习时，他还坚持认为古代艺术缺少活力与激情，但事实上，他后来完全沉浸于其中。大卫以自己朴素简洁的绘画为洛可可浮夸之风提供了“矫正剂”。

他的第一个主要任务就是受路易十六之命，创作《荷拉提兄弟的誓言》（图16.13）——从罗马来的荷拉提三兄弟，对着父亲手里举着的剑许下诺言。他们发誓和来自艾尔巴城的库拉提三兄弟奋战到死，以此来解决两城之间的纠纷。所有人物都描绘得非常精细，都是用一种冷峻的色调画成，犹如雕塑一样充满立体感。为了与新古典主义的理念一致，这幅画的场景设置在复原出来的简朴罗马建筑中。大卫跟普桑一样，用与帧面平行的一系列水平面来创作自己的作品。也如普桑一样，他更重视线条，把颜色放在次要位置。因为他相信表达的清晰是最重要的，而这种清晰最好由素描来完成。结果，他的绘画作

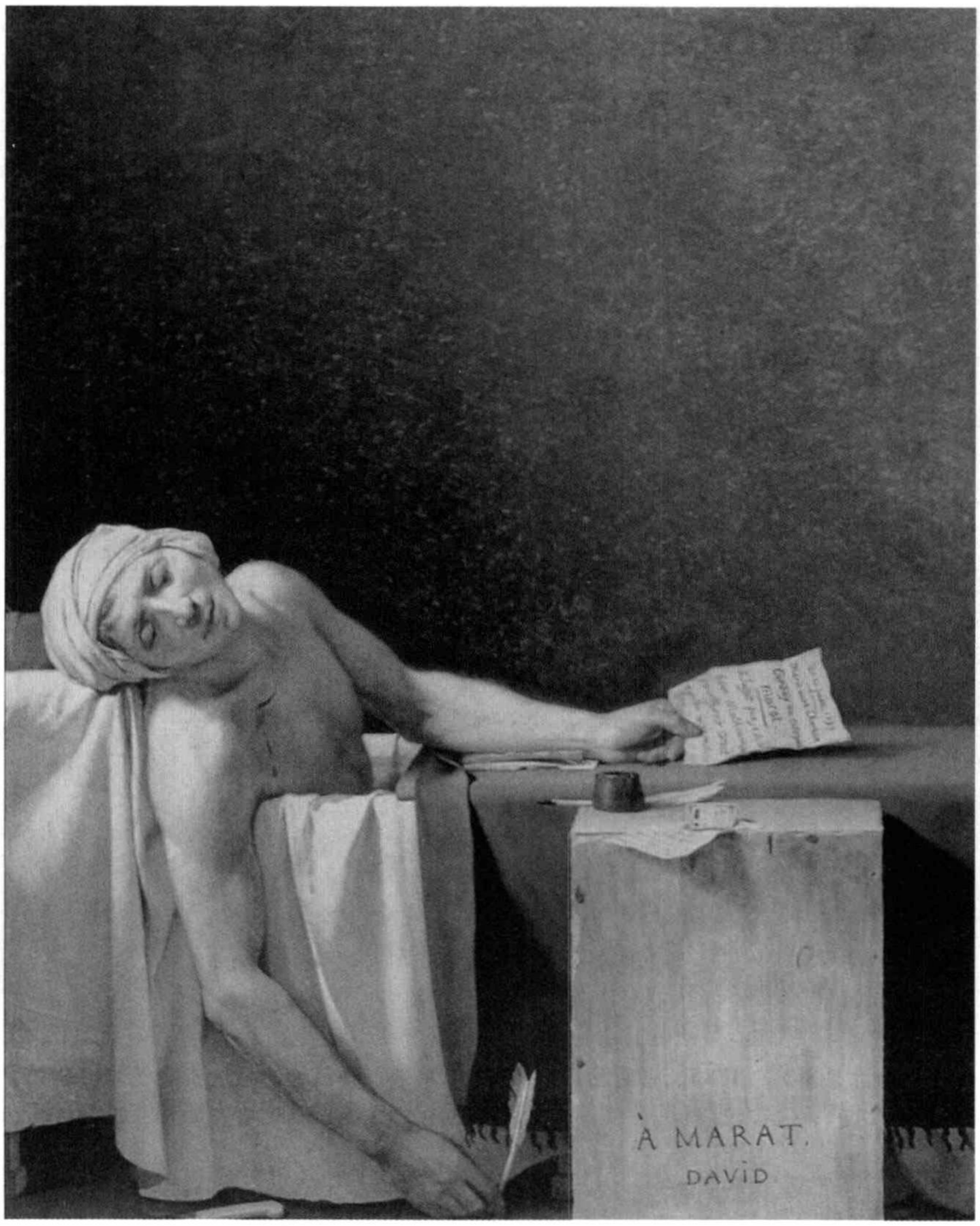


图16.14　雅克－路易·大卫，《马拉之死》，1793年，布面油画，1.65×1.28米，收藏于布鲁赛尔比利时皇家美术博物馆。人物与帧面相接，构图朴素简洁，画面上半部分空白一片，这都加强了这幅政治纪念画产生的强烈效果。

品看起来就好像是上过色的素描。大卫笔下的人物也表现出罗马英雄式的坚忍自制和高度的原创性——荷拉提兄弟把国家义务看得比自己和家庭更加重要。

1785年，这幅画在沙龙上展出后，立刻引起了轰动，这不仅因为它的古典风格，也因为它宣扬的一些价值观，人们意识到这些价值观正是国王及其宫廷缺乏的。到1789年法国大革命的时候，这幅画几乎被普遍认为是公开反对君主制度的，尽管大卫当时很有可能并无此意。由于被理解成是法国对新道德的呼唤，所以大卫的艺术很快成为与法国大革命联系最为紧密的艺术。大卫自己也很快策划了各种游行、节庆、公众示威活动，这一切都是为了把人们团结在革命事业的旗帜之下。他说服大革命政府取消了法兰西学院，取而代之的是建立起一个专家小组来担负重塑大众品位的任务。

大卫受委托创作了一幅关于激进派记者、政治家让·保罗·马拉（1743—1793年）的肖像画。马拉是大革命中的英雄，1793年7月他被一个叫查洛特·科尔得的拥护君主制度者刺死在浴缸里。这幅画以《马拉之死》（图16.14）之名为人熟知，但最初的名字却是《奄奄一息的马拉》，其目的是为了塑造公众纪念的大革命英雄。1793年10月16日，这幅画在卢浮宫的宫殿里第一次展出，在广场里行将被处死的玛丽·安托瓦妮特可以看得清清楚楚。

1793年的10月，马拉的半身塑像取代了在所有的理性神殿里摆放的耶稣十字架像，并且上百幅大卫绘画作品的复制品被下令挂在整个法兰西的公共建筑物里。表面看来，《马拉之死》的风格真实、直接、简洁，在某种程度上说甚至有些生硬，整个

图16.15　安吉丽卡·考夫曼，《科妮莉亚暗示孩子就是她的宝贝》，1785年，布面油画，1.02×1.27米，收藏于里士满的弗吉尼亚艺术博物馆。与洛可可的轻浮相反，新古典主义艺术倾向于扮演一个鼓励美德的公共角色。这是一个来自古罗马共和国的故事，当被问道自己的珍宝是什么时，科妮莉亚指着她的孩子们，因为他们将继续为穷人作善事。

画面没有华丽的背景，浴缸和箱子的正面与帧面平行。在大卫精细的线条风格里，模式坚硬，形式流畅，所有的轮廓都非常清晰。正如光与影的对照一样，画面顶部巨大的空间增添了戏剧效果，不由让人想起卡拉瓦乔的作品。

例如，把大卫的《马拉之死》和卡拉瓦乔《基督下葬》（见图15.8）比较，在卡拉瓦乔作品里，耶稣下垂的手臂位置非常精准，以致马拉的姿势因此被认为也是殉道者的传统姿势。事实上马拉就是基督的世俗化版本，是新革命时代的基督。

安吉丽卡·考夫曼　安吉丽卡·考夫曼（Angelica Kauffmann，1741—1807年）的作品提供了一个更为清晰的例子，即用绘画来表现美好的行为和高尚的品德。出生于瑞士的考夫曼在意大利接受了绘画训练，在那里，她以庞培和赫库兰尼姆壁画中的人物形象作为模型。1766年，她移居英格兰，同她的朋友乔舒亚·雷诺兹爵士一起，帮助建立了新的英国皇家学院。

考夫曼于1785年创作了《科妮莉亚暗示孩子就是她的宝贝》（图16.15），该画倡导家庭价值观，朴素的穿着和简陋的摆设。洛可可风格中身着华衣丽服的女性已经消失不见。相反，当一个来访者提出要看看科妮莉亚家的珍宝时，她自豪地说两个儿子（格拉古兄弟）就是自己的珍宝，这两兄弟长大后成为罗马共和国的领导者，他们从没落的罗马贵族手中收回公众的土地，把它重新分给穷人。这正是促使法国革命的领导人前进的精神力量。

约翰·辛格尔顿·考普莱　约翰·辛格尔顿·考普莱（John Singleton Coply，1738—1815年）是一个移居伦敦的美国人，生于波士顿，是新英格兰最主要的肖像画家。他1774年前往英国，在伦敦学

图16.16　约翰·辛格尔顿·考普莱，《瓦森和鲨鱼》，1778年，布面油画，1.84×1.29米，收藏于波士顿艺术博物馆。考普莱的绘画作品结合了现代惊险电影所有的戏剧性场景——为生存而与大自然搏斗的高潮部分得到描绘，而且结局未定——与英雄式的裸体结合在一起。

习，并获准进入皇家学院，在那里度过了余生。考普莱1778年创作的《瓦森和鲨鱼》（*Watson and the Shark*）（图16.16），用直观和现实主义的手法描绘了当时的一个事件，这种创作手法预示了下个世纪的绘画风格。画中描绘的事件是真实的：一个叫布洛克·瓦森的人在古巴哈瓦那港游泳时，的确遇到了一条鲨鱼。在画中，鲨鱼正冲向瓦森，这时两个男人伸手抓住他，用力拖拉，从面部表情可以看出他们十分痛苦。另一个人抓住其中一个的上衣，以防他掉入水中。富有戏剧性的光线变化和变化的对角线增加了这幅画的戏剧感。考普莱描绘了一个要到结局才见分晓的故事，即观画者并不知道瓦森是否会得救。事实上，瓦森早就脱离了鲨鱼的危险。几年后，为了竞选官职而制造公众效应，他托人创作了这幅画。

雕　塑

让·安东尼·乌东　让·安东尼·乌东（1741—1828年）是法国最伟大的雕塑家之一。他生于凡尔赛宫，其父是那里的侍从。后来他父亲成了法国绘画雕塑学院高年级学生部的门卫，这使得乌东从八岁开始就跟当时的艺术家们有联系。据说，乌东小时候曾溜进班里，偷一些陶泥来模仿自己在课堂上所看到的。他学业成绩很好，获得了罗马的奖学金，这笔奖学金使他1764年到1769年在意大利的学习得到了保障。

乌东在当时是无人可比的最出色的雕塑家。本杰明·富兰克林（1778年）、约翰·保罗·琼斯（1780年）和汤姆森·杰弗逊（1789年）等等这样一些美国人在巴黎时也请他为自己塑像。为了创作出栩栩如生的形象，乌东对被雕塑的人进行

图16.17　让·安东尼·乌东，《乔治·华盛顿》（1788—1792年），大理石雕塑，高188厘米，收藏于弗吉尼亚里士满州议会大厦。这个穿着将军制服的华盛顿雕塑版本看上去沉着、镇定、威严，胜过另一个穿着古典服装的华盛顿塑像。但是，从他两腿站立的姿态和那个代表美国、由十三根棍棒组成的权标上仍可看出对古风的应和。

精确的测量，然后对照这个被雕塑的人制作出一个赤陶模型。他的助手按照这个赤陶模型用大理石制作出一个草样，接着乌东再进行精雕细琢和润色。

为了给乔治·华盛顿雕塑肖像（图16.17），乌东1785年10月来到美国。他在弗吉尼亚弗农山华盛顿家中做客两周。乌东在那里制作了一个华盛顿脸部的模型和一个半身石膏像，然后回到巴黎按照人实际的大小雕刻了整个人物形象，这项工作从1788年持续到1792年。

那段时间乌东也创作了一个穿古装的华盛顿雕像。虽然最后被挑中的版本表现的是穿现代装的华盛顿，但它仍与古典传统有关。华盛顿的两手两腿分别指向不同方向，其姿势就是古典的，左手放在十三根棍棒捆绑而成的束棒上，或者说是古代“权标”上，既象征着最早的各州联合，也象征着古罗马的权力和权威。在权标的背后放着剑和犁，代表着战争与和平。

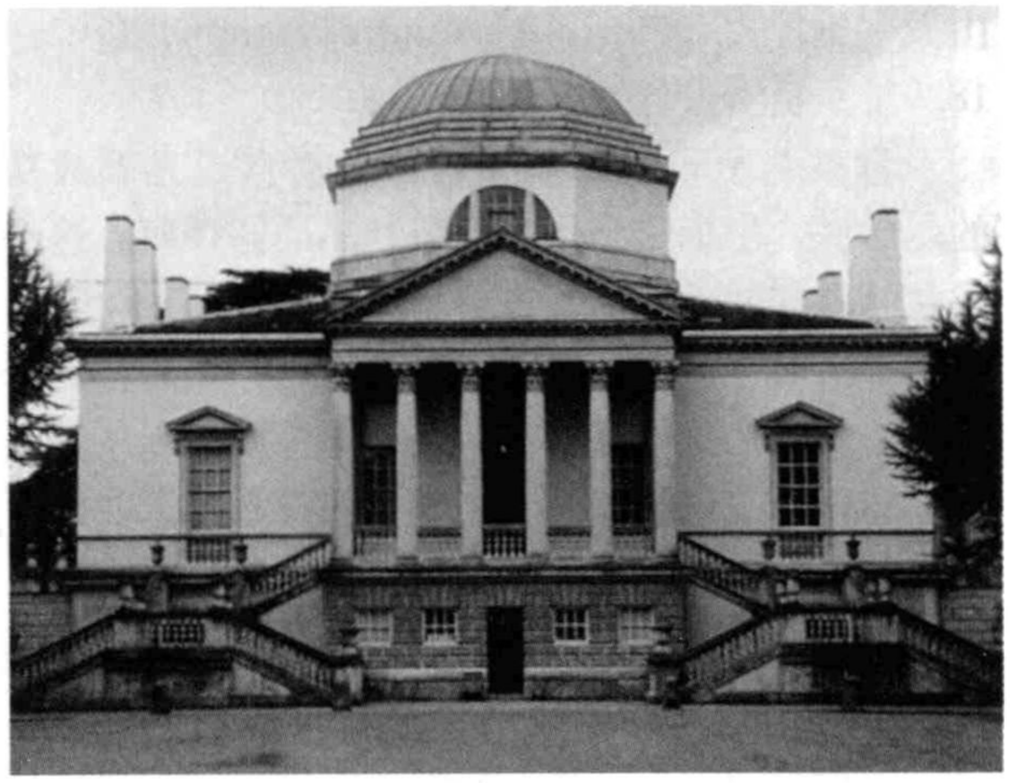


图16.18　伯林顿公爵和威廉·肯特，翠斯威克大屋，始建于1725年，位于伦敦西部。这座大屋的建筑传统及其中央的圆顶、三角形的顶饰和圆柱形柱廊，都可以追溯到古罗马神殿的样式。（见第五章）

建　筑

翠斯威克大屋　始建于1725年的翠斯威克大屋（图16.18）是英国新古典主义建筑中的杰出代表，由伯林顿公爵（1694—1753年）和威廉·肯特（1685—1748年）建造。伯林顿自己是一个业余建筑师，但他带领的团队却包括训练有素的建筑师。

如同其原型（包括罗马万神殿[见图5.14]和意大利维琴察圆顶别墅[见图13.46]）一样，翠斯威克大屋几何图形简单但却不失庄重。古典式的表达和比例都很重要，对称亦必不可少，即使这种对称的建筑风格会给房屋造成不便。在学院派的新古典主义风格里，规则、理性和逻辑要比充满想象的变化重要，这与巴洛克和洛可可风格的情感性和戏剧性形成了鲜明对比。与华丽繁复、充满生机，甚至呈现波浪形的洛可可室内建筑相比，新古典主义建筑的墙壁单调，装饰相对来说比较朴素。

玛德琳教堂　在法国，新古典主义尤其受到拿破仑推崇，因为他想把巴黎建成一个新罗马。巴黎的玛德琳教堂（图16.19）在路易十五时代已开始动工，但1806年拿破仑重新致力于这项建筑，想把它建成一个荣誉之庙，由皮埃尔－亚力

山大·维根农（Pierre-Alexandre Vignon，1762—1829年）负责设计。

拿破仑把玛德琳教堂当作表彰自己光辉战功的纪念物，也把它当作自己战利品的储存库。这个教堂的外部精确复原了古罗马庙宇的样子，反映出当时人们对考古学的巨大兴趣。它有一个高台，只有正面才有台阶，有科林斯式的圆柱廊，三角形的楣饰和一个尖尖的屋顶。玛德琳教堂看起来非常庄严，但有点过分拘泥于考古学上的精确，似乎缺乏个性想象力。内外风格不一样，天花板由三个井然有序的圆屋顶组成，因此不像古希腊和古罗马原型，内外装饰也不一致。拿破仑死后，这个建筑物重新成了教堂。

蒙提萨罗 新古典主义风格的建筑在美国地位显赫。新的美国总统认为这种风格体现了开明、民主的领导，因此在公共建筑中大力推广这种风格。美国新古典主义建筑中最优秀的建筑之一是汤姆森·杰弗逊（1743—1826）总统在弗吉尼亚州夏洛次维尔附近，被称为“蒙提萨罗”（见图16.20）的私人住宅。1769年，杰弗逊亲自画下了设计图。该住宅于1770年到1806年间建成，是对伯林顿和肯特设计的翠斯威克大屋的一种改造。与带有简朴穹顶，用石头建成的建筑原型不同，蒙提萨罗用砖头和木材构成，上面有个多角形的圆顶。深深的柱廊或由多立克式圆柱支撑的走廊很快在美国南部流行开来，战前在密西西比河流域一带那些巨大的房屋中就可看到。柱廊用来阻挡阳光，并且增添建筑物的庄严和辉煌的气势；而北部的柱廊要略为单薄一些。蒙提萨罗的建筑设计有近乎完美的对称，四面都有出口，中心大厅和客厅的每边都有房间。

杰弗逊作为那个时代最重要的建筑师，在美国推动了古典主义的各种理念。他研究法国尼姆“方形会堂”这样的古罗马神殿式建筑，将其用作弗吉尼亚州议会大厦（1785—1798年）的建筑模型，这一范例表现了简朴的新古典主义，而有意摒弃了巴洛克和洛可可艺术风格。

花　园

凡尔赛的花园注重几何秩序和对称，里面有修整得一丝不苟的树篱和碎石小路。与之不同的是，蒙提萨罗的花园显得更为随意。相似的是，18世纪英国的新花园跟巴洛克风格不一样，看起来远没有那么整齐——尽管它的每一点都经过了非几何学的设计，以便看似未经规划一般。表面上，英国新古典主义花园表现为多样化，并且许

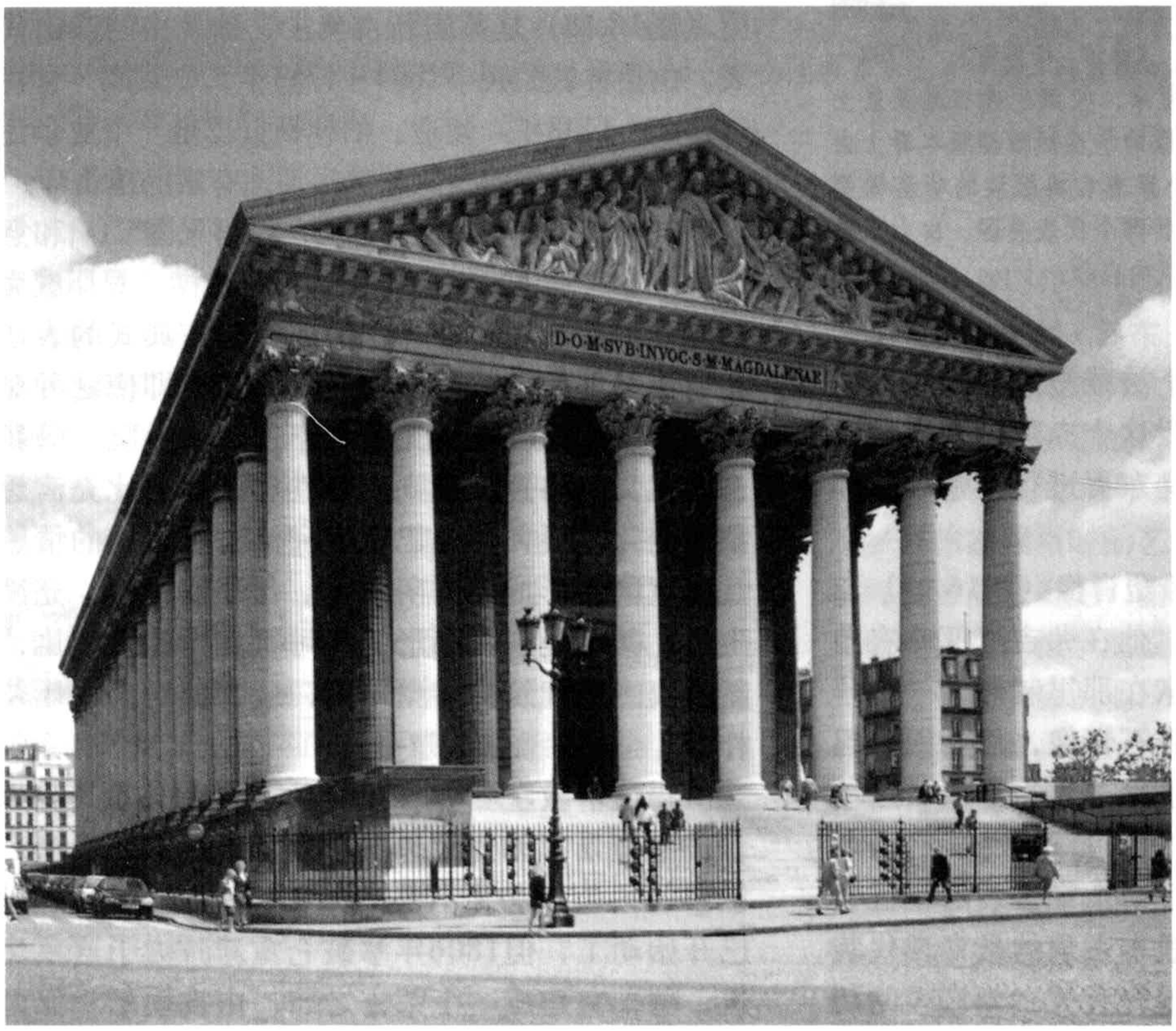


图16.19　皮埃尔－亚力山大·维根农，巴黎玛德琳教堂，1806—1842年，主正面，长106.68米，宽44.81米，前台高7.01米，圆柱高19.20米。如同希腊的帕特农神庙一样，玛德琳教堂建立在长方形庙宇式样的基础之上（见图4.3）。

图16.20　托马斯·杰斐逊，蒙提萨罗，弗吉尼亚州的夏洛次维尔，1770—1806年，主正面。在美国，新古典主义由于讲究形式对称和与古典有关的联想，而受到大力支持。在蒙提萨罗这里，一个由石头和混凝土建成的庙宇变成了一个由砖头和木头建成的家园。

多景点有着惊人的自然性。正如翠斯威克的设计图（图16.21）所展现的那样，英国花园里的人行小道不同于法国花园里那些笔直的几何形状的小道。一个描写过花园的作家是这样写英国花园小道的：“蜿蜒盘旋……有许多弯路和转折口。”这并不是一种新的理念。在古罗马，普林尼曾评价过当时花园那“弯曲的”人行小道。然而，新古典主义者并未局限于此，而是要把整个府邸设计成一个花园，展现出一个如奥维德所描绘的罗马田园光景来，草坪、小径、植物、树林、湖泊（经常是人工湖）和湿地等连成一片。跟凡尔赛的“精确和几何形状”不一样，英国花园表现出来的是独具匠心的自然状态。

到18世纪晚期时，包括托马斯·杰斐逊在内的很多人都渐渐相信，园林艺术事实上是艺术中最为高级的一种，标志着对自然态度转变的另外一种浪漫主义的自然观。亚力山大·蒲柏对特威克纳姆的花园所表现出的英国式的多样化特点，写道：“所有的园林都是风景画。”也就是说，花园应该以能给观赏者带来惊喜和快乐的方法来进

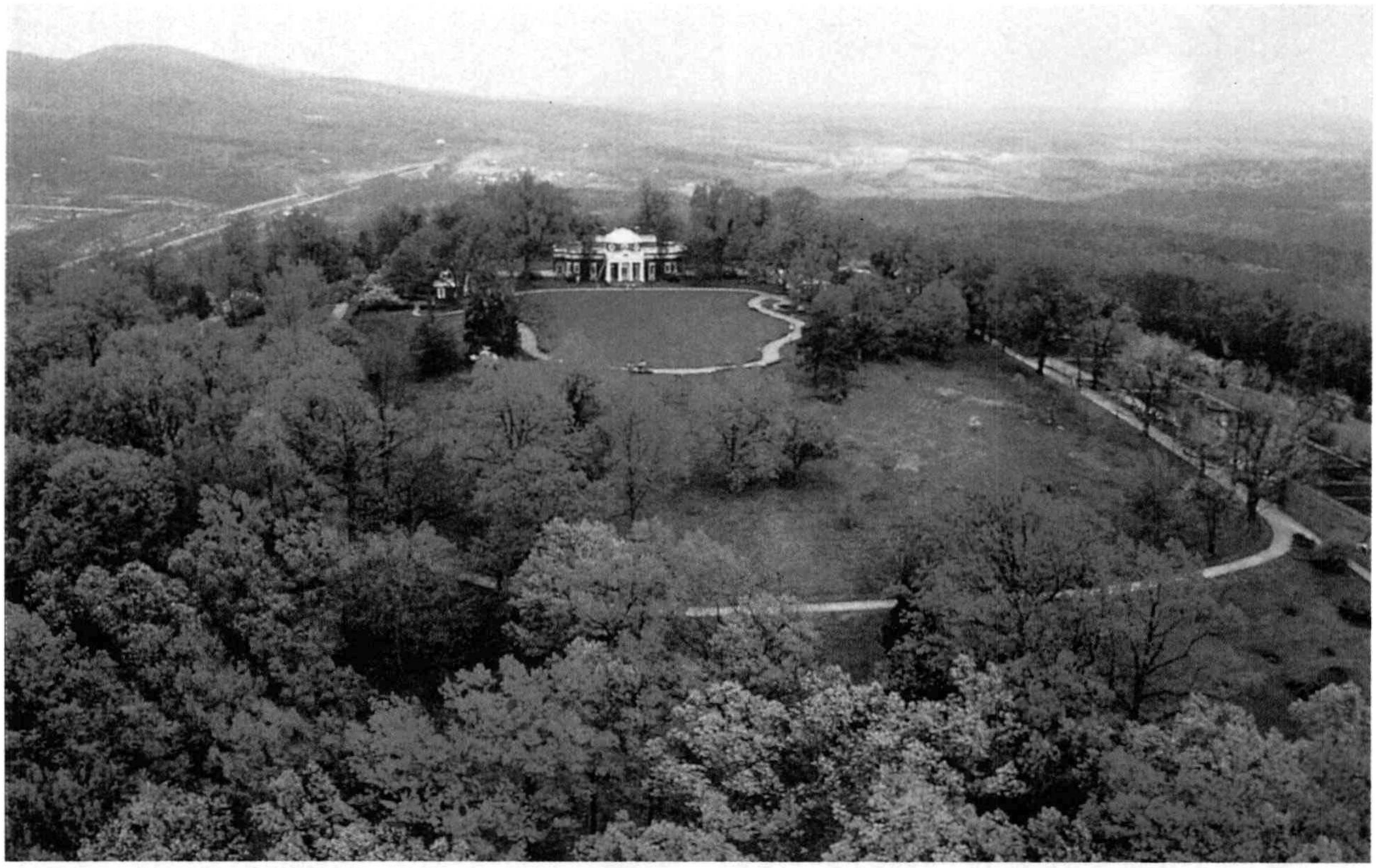


图16.21　约翰·洛克，《铭记翠斯威克的概貌》（1736年）。由威廉·肯特设计的花园中“蜿蜒曲折”的小径在这个设计图中得到了很好体现。与规则的法国花园相反，英国花园被设计成看似未经规划的样子。

行设计。艺术要使人工的东西显得自然，这是艺术一贯的目标，而且艺术也要使自然的东西比大自然本身更为出色，更加自然。花园应在每一转弯处都提供新景。正是英国花园出人意料的多样性和变化性，才最有力地激发了下个世纪的浪漫想象力。

文　学

小说　我们今天认为的英国“小说”成型于18世纪。这种小说主要讲某人在日常情境中每天所做的事情，它在读者当中极受欢迎。像读者本人一样的人物形象，突然被提升到受大众崇拜（或者如果是个恶棍，则受众人鄙视）的男主人公和女主人公的位置。

简·奥斯汀　简·奥斯汀（1775—1817年）是当时最为重要的小说家之一，她出身于牧师家庭，生命中的前25年在汉普郡的父母家度过。在那里她创作了最早的一些小说，《诺桑觉寺》、《理智与情感》和《傲慢与偏见》。然而，这些作品直到19世纪的第二个十年，也就是奥斯汀快40岁的时候才出版发表。她来自一个充满爱的家庭，其小说反映了家庭生活的快乐。这些作品本质上是些社会喜剧。最为重要的是，它们讲述了社会习俗、善恶之事。这些小说主张：社会认为体面的行为准则必须、也应该得以实施。它们也是一些浪漫十足的小说，都以婚姻为最终目标。奥斯汀没有天真地认为美好婚姻是建立在社会利益基础上的婚姻联盟。正是她描绘的那些浪漫爱情的场景，而不是她笔下的权宜婚姻才激起了读者的共鸣。

奥斯汀称自己是个“微图画家”。借此，她表明了自己的志向，即对笔下的人物及其生活时代的真实和隐私进行绘像。许多读者发现，她对人类的描述完全令人信服，她笔下的人物都有些缺点，都试图过上好日子，并在生活中获得成功。

古典音乐

古典音乐时期的特点在于，喜爱严肃音乐的普通听众增多，公众音乐会兴起。中产阶级开始要求作曲者使用比复杂的巴洛克赋格曲更易懂的音乐语言。古典主义作曲家海顿和莫扎特创造了这种新的音乐语言，他们改进了协奏曲这样的旧

音乐形式，创立了交响乐这样的新音乐形式。

交响乐　“交响乐”是一种庞大的音乐形式，它由几个被称作乐章的部分组成，这些乐章都按照预先设计好的形式演奏。作曲家们面临的挑战就是要创作出既没有偏离既定的设计格式，又有独创性的新作品。一部典型的交响乐由四个乐章组成：

第一乐章：这个乐章的节奏很快，通常是极快，基调是戏剧性的。

第二乐章：这个乐章是慢速的（比如缓慢而优美的或者行板速度的），基调是沉思的。

第三乐章：节奏适度加快，当时最流行的舞曲——盛大优雅的贵族小步舞曲经常作为这个乐章的基础。

第四乐章：这个乐章再一次变得轻快、高亢，或者轻松、愉快。

整个18世纪，听众在以上这些方面都颇有素养。欣赏新曲子的乐趣在于，听众期待作曲家在即定音乐模式中如何创造性地进展下去。

每个交响曲的乐章也有自己大致可以预定的内部形式。第一、第四乐章通常采用“奏鸣曲”形式（或者奏鸣欢快曲），第二乐章有时会采用这种形式，但通常只是作为一个“主题变奏曲”或者一个回旋曲，第三乐章一般来说是一个“小步舞曲”和“三声部乐曲”。

奏鸣曲这个词源自意大利语“sonare”（发声），以跟康塔塔“cantata”区别开来。Cantata一词来自意大利语“cantare”，表示“歌唱”的意思。奏鸣曲本身由三个部分组成：呈示部、发展部和再现部，最后一部分通常跟有一个附加的尾声或者终曲。整个结构体现出一个离开与回归的曲式。呈示部介绍乐章的主题，发展部加以更改、推进，而再现部回归到原先最重要的主题。

交响乐其他的每一个乐章也采用这种离开和回归的曲式，只是采用的方式稍有不同。主题和变奏曲（第二乐章）引出主题，然后各种变化的形式对主题不断加以重复。在第二和第四乐章采用的回旋曲里，一个单独的主题不断地重复，在每次重复之间增加一些新的内容。小步舞曲和三声部曲（第三乐章的一种形式）是一种ABA的结构。也就是说，呈现出一个小步舞曲（A）之后，紧接着的是一个相对照的三声部曲（B），后面就是一个回归的小步舞曲（A）。三声部和小步舞曲相互对照，是因为三声部曲里用到的乐器要少一些，尽管不一定如同名称所暗示的那样一定需要三种乐器。

弗朗茨·约瑟夫·海顿　弗朗茨·约瑟夫·海顿（Franz Joseph Haydn，1732—1809年）从小便是维也纳圣斯蒂芬大教堂一个唱诗班的歌童，1761年，他成为艾斯特哈奇亲王的宫廷乐师，并在那里服务将近三十年。海顿创作的交响曲有一百首之多，而且种类多样，他因此被称为“交响乐之父”。古典音乐具有清晰、平衡、节制等特点，这些都要归功于海顿。正如他的昵称“海顿爸爸”所暗示的那样，他发明了奏鸣曲、交响乐、弦乐四重奏等基本的古典形式。在使自己的音乐作品符合赞助人的口味和需要的同时，他也为古典风格指引了方向。他的事业不仅可以表明从宫廷音乐到大众音乐的转变，而且也标志着乐师和作曲者最终取得了社会地位，其地位足已和早在文艺复兴早期开始，画家、雕塑家和建筑师享有的社会地位媲美。

人们认为，海顿的第45号交响曲《永别》显然是为抗议艾斯特哈奇宫的生活条件而作。这座宫殿位于维也纳以南大约三十英里处，宫廷乐师在那里过着孤独的生活。艾斯特哈奇亲王不允许乐师带家属住到宫里。因此，他们住在仆人拥挤的房间里，每次都要和自己所爱的人分别很长时间。一天晚上，乐师们在宫廷里演出，他们演奏了前三个平缓的章节，但演奏到第四乐章中间的时候，第二个圆号演奏者和第一个双簧管吹奏者突然停止演奏，收拾好乐器，吹灭了照着乐谱的烛光，离开了大厅。慢慢地，管弦乐队其他成员也以同样的方式渐渐离开，只剩下两名小提琴演奏者完成了交响曲的演出。亲王很快明白了这场演出的寓意，准许乐师们延长探亲的假期。

1790年，艾斯特哈奇亲王死后，他的儿子对音乐并不很感兴趣，解散了管弦乐队，于是海顿回到了维也纳。此时海顿已具有国际声望，从伦敦来的音乐会筹办人约翰·彼得·塞罗门为他提供了一个职位。1791年海顿离开维也纳来到英国，在那里不仅受到皇家宫廷的接纳，获得了牛津大学的荣誉博士学位，并且还通过指挥公众捐助的音乐会新作品而使自己得到经济实惠。著名的《伦敦交响曲》，受到了公众交口称赞，之前没有一部交响乐能获此殊荣。

沃尔夫冈·阿玛多伊斯·莫扎特　最伟大的古典主义作曲家或许就是沃尔夫冈·阿玛多伊斯·莫扎特（1756—1791年）了。他在奥地利的萨尔

图16.22　来自由沃尔夫冈·阿玛多伊斯·莫扎特创作的《唐·璜》中的一个场景。这部歌剧首次上演于1787年。这里，第一幕，在一首题为《那么拉着我的手吧》的二重唱中，唐·璜（由舍利·米尔尼滋扮演）引诱天真纯洁的泽莉娜（由切尔西·斯泽塔扮演）。

茨堡出生并长大成人。他的启蒙音乐老师是其父亲奥波德，一个很有成就的音乐家兼作曲家。小莫扎特的音乐天才很快在他早期的钢琴和小提琴演奏中以及从五岁就开始的谱曲中表现出来。尽管他有很高的音乐天赋，但却饱受挫折和疾病之苦，成年后还难以获得稳定的收入。他在维也纳获得了惊人的成功，尤其是在歌剧创作方面，但是他35岁逝世时却是负债累累。

莫扎特在短暂的一生中创作了600多首作品。他谱写了41部交响乐，27部钢琴曲和9部用其他乐器演奏的协奏曲。他创作了大量的室内音乐作品和一系列合唱曲，包括伟大的《安魂曲》（或称《亡灵弥撒》），这部作品直到他去世也没完成。莫扎特也为一些已经写好的最为流行的歌剧谱曲，包括《费加罗的婚礼》（1786年），《唐·璜》（1787年），和《魔笛》（1791年）。他复兴了巴洛克戏剧，将其分为两类，一类通常与历史故事或神话故事相关，另一类是滑稽歌剧。莫扎特对德国歌剧做出的主要贡献是歌剧创作，该创作融合了对白、咏叹调、二重奏和重唱等形式。

《唐·璜》在一个西班牙传说的基础上创作而成，讲的是西班牙贵族青年唐·璜因为勾引女性而臭名昭著的故事。莫扎特很了解欧洲宫廷里发生的那些恋爱故事，他在作品里对此进行了巧妙的讽刺。歌剧开头，唐·璜杀死了他引诱过的一位贵族妇女的怒气冲冲的父亲。歌剧结尾处，贵妇人死去的父亲以石像的形式复活，把唐·璜拉进地狱。在这两个富有戏剧性的片断之间，莫扎特用严肃和幽默结合在一起的方式，描画了唐·璜诱惑三个女人的故事。

第一幕开始的一个场景展示了唐·璜在放声歌唱，这充分显示了他对农家姑娘泽莉娜（图16.22）难以抗拒的魅力，他承诺如果她去他的别墅，就和她结婚。莫扎特让这两位准情人唱出一曲题为《那么拉着我的手吧》的二重唱。开始时，唐·璜描绘了一副两人的未来紧紧连在一起的迷人景象。而泽莉娜摇摆不定的反应表明，她一方面渴望得到唐，一方面又害怕自己可能上当受骗。紧接着最初的交往之后，莫扎特加速了他们之间的交锋，表现出泽莉娜一步步的默许。之后，他俩的声音混合在一起，表示他们最终达成一致。这个场景取得了双重的娱乐效果，它表现了一个讨观众喜爱的真实引诱场面，又揭露出唐·璜这个浪荡子的形象，使得观众们对莫扎特剧中的这位反传统主角既喜欢又憎恨。能够唤起多种情感是莫扎特音乐的特点，也是他的音乐能持久流行的部分原因。

走向浪漫主义

贝多芬：从古典主义走向浪漫主义

路德维希·范·贝多芬（1770—1827年）出生于启蒙运动时代，成熟于社会和政治革命爆发时期，死于“浪漫主义”全盛时期。他的创作和人生体现了旧时的古典艺术风格和新兴的浪漫艺术倾向之间的紧张冲突。中年阶段，他扩大了古典音乐风格的范围。在稍后的作品里，他超越了这个范围，逐渐向新的音乐方向发展。

贝多芬生于德国莱茵的波恩，在那里长大成人。21岁时他去了维也纳，在那里度过了余生。因在钢琴方面的巨大才能，特别是即兴创作的才能而为人熟知。30岁时的贝多芬，已是公认的具有创新精神的作曲家。跟同时代的其他音乐家、作曲家不同，他决心做一个自由艺术家。在几个富于同情心的赞助人的帮助下，他通过音乐创作和音乐表演养活自己。当时，音乐出版日益发展；中产阶级对严肃音乐的喜好使得音乐演出场次也在增多，这些都给贝多芬提供了便利。

贝多芬生命中最重要的经历是耳聋症发作，这一疾病从1800年左右就开始折磨他，也正是在此时，他的音乐得到了正式的好评，而他几乎想要自杀。1802年，他写下了著名的《海利根斯塔特遗嘱》，这是一封写给弟弟的充满忧伤的信，

交融　土耳其军乐和维也纳作曲家

西欧长久以来对所谓的异国情调十分着迷。18世纪，西欧与土耳其的文化交流逐渐增加。当时土耳其是奥斯曼帝国的一部分。虽然那个时候它对奥地利构成威胁，但是奥地利哈布斯堡王朝却十分喜爱来自土耳其和奥斯曼的东西。维也纳的烹饪体现出受土耳其香料的影响。维也纳服饰时尚中飘拂的衣裙、女衣上的发亮装饰丝带和编织物都体现了土耳其的风格。维也纳的音乐融入了土耳其军乐队的音乐元素，军乐队由骑在马背上的乐师组成，他们敲鼓、吹肖姆管（一种中世纪的双簧类乐器，即现今双簧管的前身）。欧洲中世纪使用的长管号角在土耳其中世纪音乐中也曾使用。17世纪期间，土耳其军乐队中增加了小号、钹、铃和几种类型的鼓。后来在19世纪，一些钢琴配备了一种特殊的踏板，以便能演奏出具有敲击乐效果的音乐。

当时，维也纳最伟大的三位作曲家都表现出曾经受到土耳其军乐队的影响。海顿写了三首军队交响曲，这些曲子的题目都体现了音乐的军事特性，包括《鼓声交响曲》和《军队交响曲》。莫扎特在歌剧《后宫诱逃》中融进了土耳其的打击乐元素。他还把《K331钢琴奏鸣曲》中的一个回旋曲乐章命名为《土耳其进行曲》，这首高亢嘹亮曲子的一部分体现了土耳其军事音乐的影响。贝多芬也受到土耳其音乐灵感的激发，他的《土耳其进行曲》和《第九交响乐》中第四乐章的主题都是很好的证明。此外，贝多芬受到伊斯兰土耳其人旋转舞的启示，创作了《合唱旋转舞曲》。在日益增加的强度和越来越快的节奏中，该曲子的主题不断得到重复，这显然模仿了苏非托钵僧旋转产生的晕眩效果（见第七章）。

叙说了他想要自杀的念头以及自己最终如何战胜了这些想法，他写道："我想要结束自己的生命，只是艺术把我拉了回来。啊，看来在我没把自己感受到的东西全部转化为音乐之前，我是不可能离开这个世界的。"

痛苦的生活使贝多芬变得强大，此后他的音乐体现了情感和想象力的新的深度。到1815年，贝多芬几乎完全失聪，但他并未停止音乐创作和指挥演出。最后，贝多芬的失聪更多地变成一种生存的折磨，而不仅是音乐的折磨。他越来越把自己从社会中孤立出来，他那叛逆和暴躁的性情不利于他在社会中的生存。

贝多芬创作了大量音乐作品，包括32首钢琴协奏曲和9部交响乐，这些作品为衡量后继作曲者在交响乐方面做出的贡献设立了标准。

贝多芬音乐创作的三个时期　贝多芬的音乐创作可以分为三个时期，每一个时期都体现了风格发展的差异。第一个时期，一直持续到大约1802年，贝多芬的作品主要是古典主义风格，坚持采用海顿奠定、并由莫扎特完善的正统元素。第二个时期（1803—1814年），被称为"英雄"时期，他的作品变得更具戏剧性；它们明显比前期的古典作品要长一些，因为这些作品逐渐超出古典形式的要求。比如说，第三交响乐的第一乐章就和海顿、莫扎特创作的完整交响乐一样长。这一时期，贝多芬的作品游走于最为轻柔迷人的旋律和最富活力强劲的风格之间——这种状况不仅存在于作品与作品之间，也存在于每部作品之中。

贝多芬创作的最后一个时期跨越了十几年，从1815年到1827年这段时期他几乎完全失聪。他不仅摆脱了古典创作实践的条条框框，而且进入到了一个新的音乐领域，达到了新的思想深度。贝多芬晚期的音乐包括有史以来最为伟大的交响乐《第九交响乐》；最后几首钢琴奏鸣曲以及极为神圣的《庄严弥撒》。

《C小调第五交响曲，作品67》　贝多芬最著名的作品是在他第二个时期创作的《C小调第五交响曲，作品67》（《命运》），该作品在大众想象中界定了交响乐的理念。该作品完成于1808年。这是贝多芬创作中结构最为紧凑的曲子，开头四音符主题旋律也许是所有交响乐主题中最著名的。在这个音乐材料的简短片断之后，

贝多芬构建了一个富有戏剧性、充满激情的开头乐章。在剩下来的每一乐章里，他使用三个短音符跟一个长音符的节奏模式，并且在第四乐章的富有戏剧性的片断里回归到第三乐章的主题，通过这一方式把整部作品统一起来。总的来说，整个交响曲斗争和戏剧冲突转向欢欣鼓舞和庄严壮丽的喜悦。

随着著名的“命运在敲门”（调式为短－短－短－长）主题，名为有活力的快板“欢快精神”开篇突然出现：

贝多芬在整个呈示部不断重复这个主题。然后，通过一个起桥梁作用的片断导向第二个相对来说更为抒情的对照主题，同时用大提琴和低音提琴演奏的第一个四音符主题（即第一主题，其调式为四音符形式）作为伴奏。附加的音乐主题扩充了这个乐章，包括把主题分散成一个个小单元的发展部和以惊人抒情的单簧管独奏为主要特征的再现部。

第二乐章，主题变奏曲形式，表现了从第一乐章制造的持续紧张状态中放松下来的状态。两个主题主宰着这个乐章，第一个由大提琴和中提琴演奏，第二个由单簧管演奏。在整个乐章中，两个主题变化颇多。音乐的整体效果把高贵壮丽和轻快抒情融为一体。

第三乐章，诙谐曲，开头是一个由大提琴和低音提琴低声演奏的具有神秘气息的主题。接下来是由号角高声奏出的一个重复的音节作为主题。几个乐章之间没有断裂。一个长长的持续高调构成了第四乐章和最后一个乐章之间的桥梁。由此，贝多芬创造了一种张力感。

第四乐章，诙谐曲，以C调为主，奏鸣曲形式表现，有一个扩展的结束段，这是贝多芬创作的最有戏剧性的片断。正因为这样，他扩大了管弦乐的范围：一支高调的音乐短笛扩大了弦乐的高音部位，一部低调的低音提琴扩展了它的低音部位，三个附加的长号增加了它的力量。贝多芬首先呈现了四个主题，然后一个出色的结尾段看起来好像使乐章结束数次，最后他才把乐章和交响乐带入了胜利的结尾阶段。

或许正是由于失聪使贝多芬疏离了自然界，他才得以重新界定作曲这一创造性活动。作曲，不再像以前的几个世纪一样，被认为是客观法则与和声规律的作用，而是隐私和内省情绪的表达。正是这个内部世界引起了19世纪的艺术家——那些所谓的浪漫主义者的注意。

文化影响

无论是从政治还是社会方面来说，18世纪都是一个充满巨大变化的时期。贵族把持的政府让位于更加民主的政治结构。尽管专制形式的政府在欧洲依然存在，但却受到了共和制的倡导者（他们主张政治组织要权力分散，相互补充），以及民主制支持者的挑战。民主政治的种子不仅在美洲也在欧洲被播种。在那些地方，民主政治最终成为现代西方世界普遍的政府形式。

启蒙运动对西方文明的发展产生了深刻影响。正是在此期间，“自由、平等、博爱”思想激励着法国大革命。与此类似的“生命、自由、追求幸福”的观念为新的美利坚民族提供了基本原则。

艺术重新回到古典的审美理念中，尤其是秩序、平衡、对称、比例等观念。例如，18世纪建筑的许多方面都以古罗马希腊的建筑为模型。19世纪和20世纪，在美国及世界各地的政府和公共建筑中，都可以看到新古典主义风格产生的巨大影响。

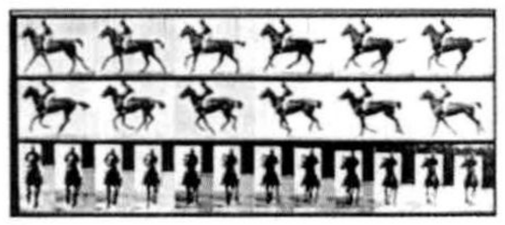
平衡、对称和比例协调等古典观念在音乐和文学方面也很重要。机智和优雅的特点也是如此：小说、戏剧和歌剧中那种强烈的讽刺倾向、反语的嗜好以及人物间充满才智的对话都反映了那个时代的文学和艺术精神。关注音乐和文学作品的形式优雅也是启蒙运动的重要遗产。

关键术语

启蒙运动
启蒙思想家
理性人文主义
工业革命
百科全书派
洛可可
游乐图
府邸
沙龙
静物
滑稽嘲讽史诗
革命
拿破仑法典
新古典主义
小说
交响曲
奏鸣曲
主题变奏曲
回旋曲
小步舞曲和三声中部
安魂曲
浪漫主义作家

可供进一步深入学习的相关网站：

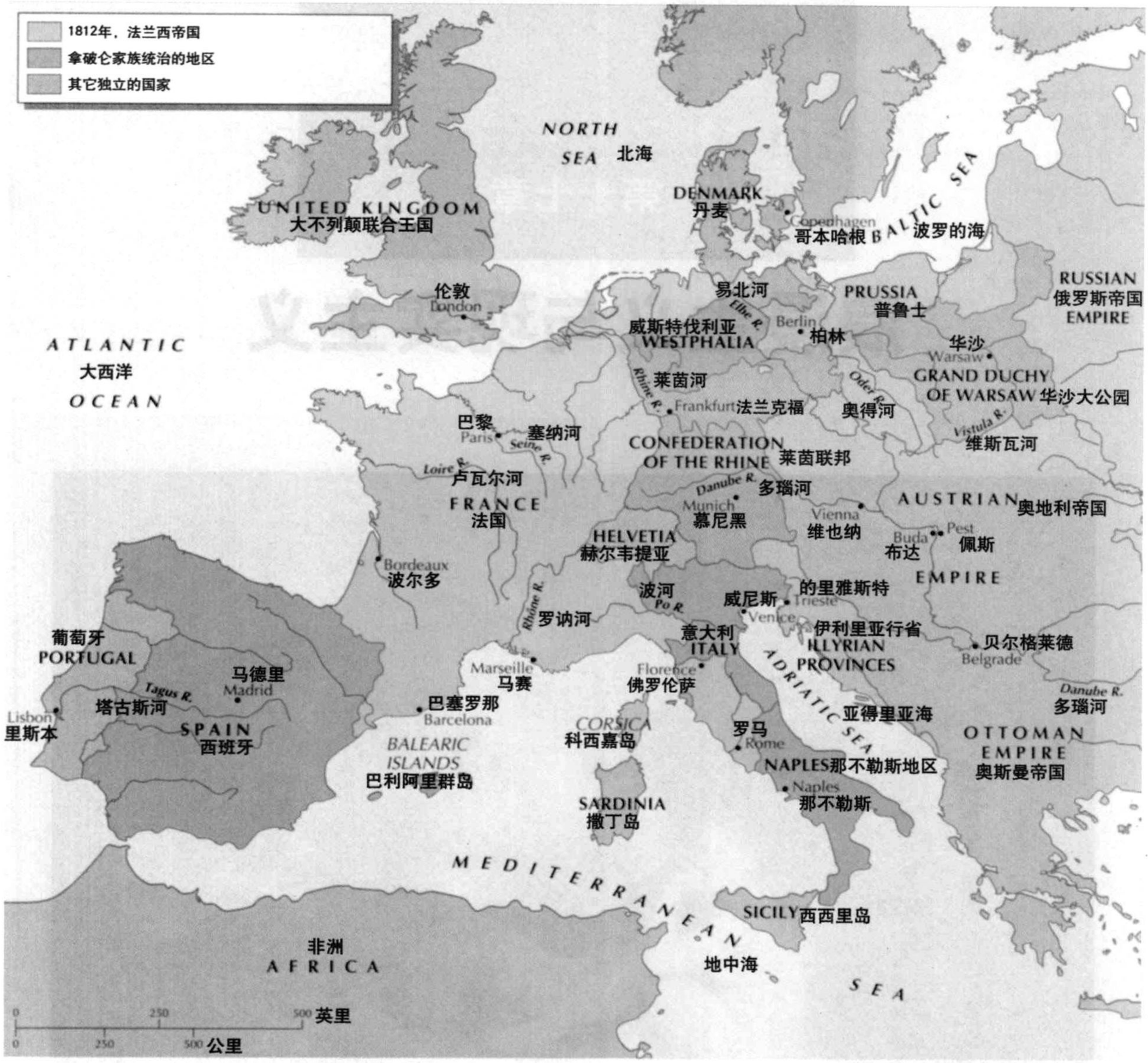
http://www.infidels.org/library/historicl/john_remsburg/six_historic_americans/chapter_2.html
（该网站名为“六个重要的美国人”，包括由约翰E·雷斯伯根写的《汤姆森·杰弗逊》。）
http://csep10.phys.utk.edu/astr161/lect/history/newtongrav.html
（这个不错的物理学网站与伊萨克·牛顿爵士以及地心引力研究有关。）
http://artchive.com/artchive/W/watteau.html
（该美术网站，几乎包括艺术史上每个时代、每种风格的每一位重要艺术家，是一个很不错的资源。）
http://w3.rz－berlin.mpg.de/cmp/mozart.html
（关于沃尔夫冈·阿玛多伊斯·莫扎特生平的不错网站。）
http://members.aol.com/agentmess/frenchrev/mancitizen.html
（该网站的内容重现了1789年的《人权宣言》，解释了导致公众灾难和政府腐败的唯一原因在于对人权的无知、忽略和鄙视。）

	历　史	艺术与建筑	文学与哲学
1761年		海顿受艾斯特哈奇亲王聘用	
1789—1799年	法国大革命		
1798年			华兹华斯和柯勒律治，《抒情歌谣集》
			歌德，《浮士德》
1804年	拿破仑称帝		
1808年		安格尔（Ingres），《大宫女》（*La Grande Odalisque*）	
1814年			
1814—1815年		戈雅（*Goya*），《5月3日》（*The Third of May*）	
1819年		席里柯（Gericault），《梅杜萨之筏》（*Raft of the "Medusa"*）	
1819—1824年			拜伦，《唐·璜》
1821年		康斯坦布尔（Constable），《干草车》（*The Haywain*）	
1824年		德拉克洛瓦（Delacroix），《希阿岛大屠杀场景》（*Scenes from the Massacres at Chios*）	
1830年		柏辽兹（Berlioz），《幻想交响曲》（*Symphonie Fantastique*）纽约爱乐乐团成立	
1836年		吕德（Rude），《马赛曲》（*La Marseillaise*）	爱默生，《自然》
1838年			狄更斯，《雾都孤儿》
1840年		J.M.W.透纳（Turner），《奴隶船》（*The Slave Ship*）	
1842年		肖邦，《乐曲53号，降A调波洛涅兹舞曲》	
1848年	革命在欧洲蔓延		
1849年		莫扎特的《挽歌》在肖邦葬礼上演奏	
1851年		帕克斯顿，水晶宫	麦尔维尔，《白鲸》
1854年	巴斯德发明了巴斯德杀菌法		梭罗，《散步》
1855年			惠特曼，《草叶集》
1856年			福楼拜，《包法利夫人》
1859年		巴里和普京	达尔文，《物种起源》
1860年		英国议会建筑群	
1860—1870年	美国南北战争		狄金森，《诗集》
1861—1865年			
1863年		马奈，《草地上的午餐》	
1868年	德意志帝国建立	勃拉姆斯，《摇篮曲》	
1871年			
1872年			卢梭，《忏悔录》
1877年			托尔斯泰，《安娜·卡列尼娜》
1881年			陀思妥耶夫斯基，《卡拉马佐夫兄弟》
1887年		威尔第，《奥塞罗》	

第十七章

浪漫主义与现实主义

爱德华·马奈，《草地上的午餐》，1863年，布面油画，2.10×2.60米，收藏于巴黎奥塞美术馆。



拿破仑帝国1812年

本章概览

浪漫主义

想象力奔涌

现实主义

欧洲社会政治状况促使艺术转向日常生活

浪漫主义

到1800年，在欧洲艺术与建筑中占统治地位的一直是新古典主义风格，这种风格和拿破仑很相称。早在1805年，拿破仑就已经开始谈论他的“大帝国”，并把它构想成现代版的神圣罗马帝国。1808年，作为征服整个欧洲大陆战略的一

个重要步骤，他的军队越过比利牛斯山脉进入西班牙，表面目的是要前往葡萄牙——该国与英国结成了紧密的联盟。一进入西班牙，拿破仑就利用不受欢迎的查理四世退位的机会，拒绝承认其继承者费迪南德七世，进而控制了这个国家。起先，所受阻力很小，但不久拿破仑发现，这不过是因为西班牙人根本不在乎他们的国王，而并不意味着他们已经准备好了接受一个法国皇帝的统治。小冲突在全国范围内时有发生。这些“小型战争”或游击战（guerrillas，单词guerrilla warfare起源于此）迫使拿破仑从德国撤回大量军队到西班牙参战。不久之后，全面战争爆发了。

与此同时，一个正在形成的新运动——“浪漫主义运动”——指向与新古典主义相反的倾向。浪漫主义是一种态度，而不仅仅是一种风格，它依赖于一种不断增长的、对于主观经验的信赖，尤其是对于个人情感和感觉的信赖。充满幻想的梦境，异国情调的东方，英式花园小丘环绕的一角中大自然美景的突然闪现，某个宏伟或不可知的瞬间，一次暴风雨后的日落所表现出的大自然的力量——浪漫主义者们对于任何能引起诸如此类情感的东西都抱有热爱之情。

不精确性和不确定性是这种世界观的特点，在那个时代的任何地方都可以发现这种特点。浪漫主义画家欧仁·德拉克洛瓦（Eugene Delacroix）喜爱一个同时代作曲家弗雷德里克·肖邦的《练习曲》，因为“它们流动着，模糊的轮廓……消灭了框架僵硬的形式……就像一片薄雾”。而雾正是许多浪漫主义画家所钟爱的题材（图17.1）。

浪漫主义尤其依赖于“原创”这个概念。没有一座英国花园会和其他园子一样，也没有一个浪漫主义画家或作家会去模仿其他任何一个人。这种新的浪漫主义的天赋是卓越的、与众不同的、不会被超越的——一种真正的独创。

浪漫主义对自我的歌颂在很多方面找到了表现的方式。画家、作曲家和作家，都被看作是得到神启的梦想者，有着普罗米修斯式的灵感和启迪力量。许多人将艺术家的创造性力量比作《圣经》中创造者的力量，他们认为上帝的力量存在于他们自己创造性的天赋之中。

浪漫主义艺术家们对奇异陌生的事件、不可思议的事物，对梦境和神秘之境极度痴迷。用威廉·布莱克（William Black）的话来说，他们赞美平常的事，在平凡中寻找非凡，在一颗沙粒中寻找无限，在一个小时中看到永恒。另外，浪漫主义艺术家表现出了对于民间传统的持久兴趣。并且，他们对离奇和非理性的事物也十分着迷。这是一种魔力，到这个世纪末，将由它的代表人物西格蒙德·弗洛伊德引领着，导向精神病学，成为医学领域受人尊敬的分支。为了适应这些各式各样的倾向，浪漫主义艺术是多样的，就如同造就它的气质一样富有多样性。

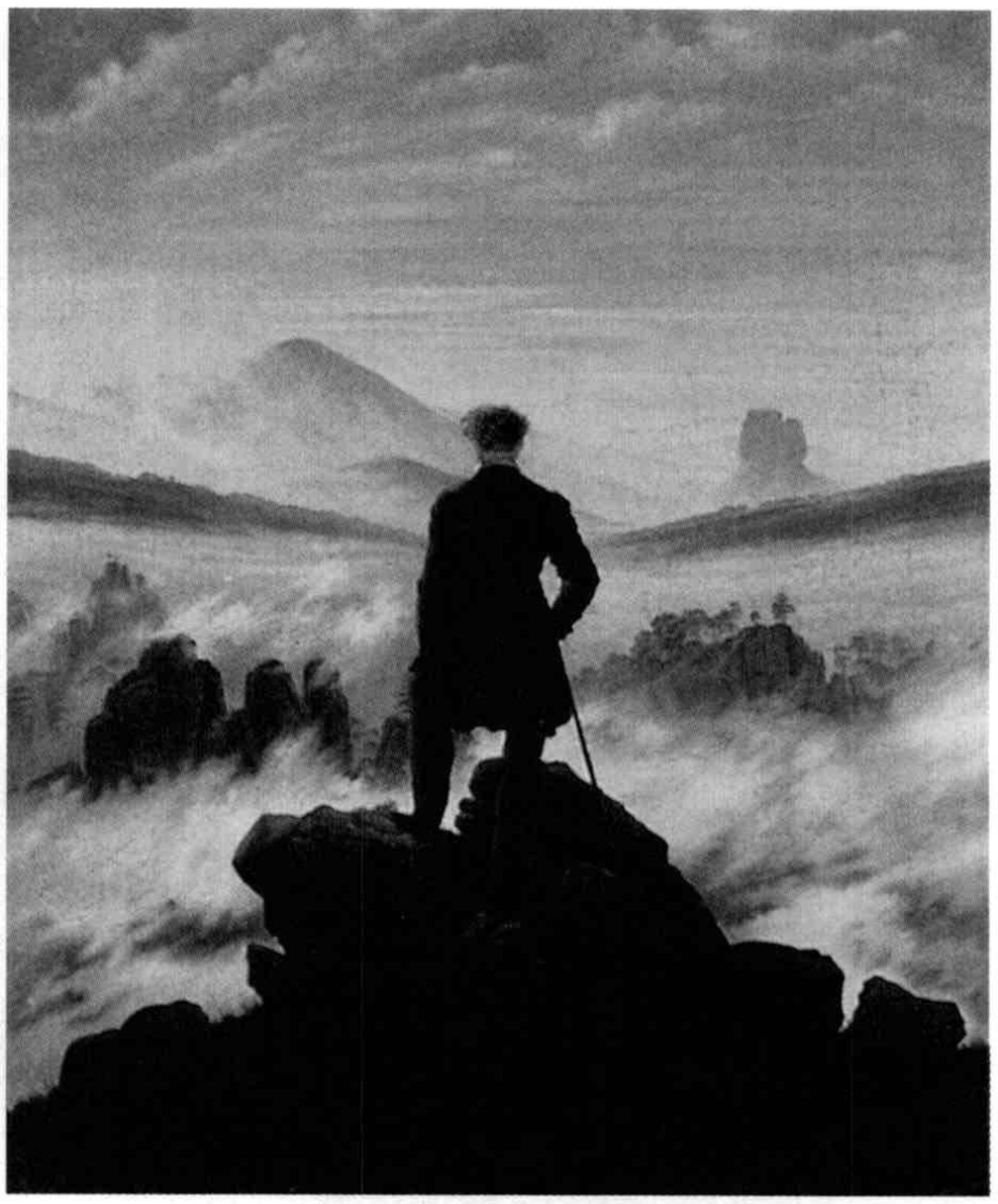


图17.1　卡斯帕尔·大卫·弗雷德里希，《雾上的徘徊者》，约1817—1818年，布面油画，74.8×94.8厘米，收藏于汉堡市立美术馆。弗雷德里希是最伟大的德国浪漫主义画家，以他对哥特式教堂废墟的描绘而著名，这些关于宗教信仰危机的阴冷隐喻，他那个时代的许多读者都曾亲身经历过。

绘　画

弗兰西斯科·戈雅　西班牙人弗兰西斯科·戈雅（Francisco Goya，1746—1828年）作为一个受马德里上流社会欢迎的肖像画家开始了他的职业生涯，在1789年，他成了西班牙国王查理四世的宫廷画家。戈雅是一个社会政治革命者，同情启蒙运动和失败了的法国大革命；他为国王工作不是出于忠诚，而是为了谋生。1794年，一场严重的疾病使他完全丧失了听觉，在耳聋所引起的孤独的隔离感中，他开始变得更加内省起来。渐渐地，欢愉与朝气为苦涩所代替。

1800年，戈雅创作了《查理四世一家》

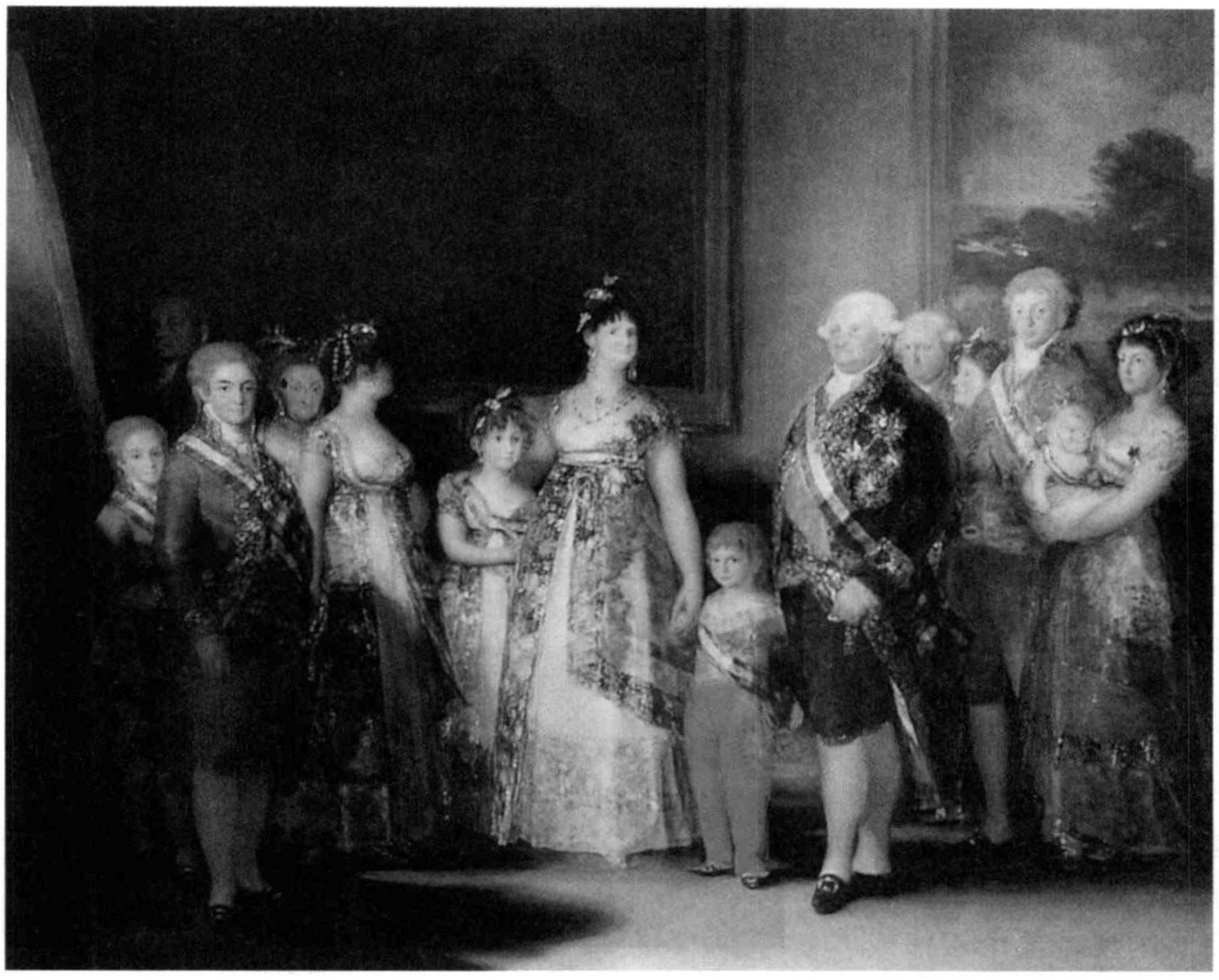


图17.2　弗兰西斯科·戈雅，《查理四世一家》，布面油画，2.79×3.36厘米，收藏于马德里布拉多博物馆。作为西班牙国王的首席画家，戈雅的表现技巧熠熠生辉，但他的画作毫无奉迎取悦，画中人物的表情都带着不安和紧张。就像委拉斯开兹在《宫女》（图15.23）中所做的，戈雅加上了他自己，在画面左侧，肖像中的画家正画着一幅巨大的画。

（*Family of Charles IV*）（图17.2）。这幅戈雅最大的皇室肖像画，描绘了整个皇室家庭。为了对委拉斯开兹的油画《宫女》（*Maids of Honor*）（见图15.26）表示敬意，戈雅甚至把自己也加了进去，他把自己画在画面最左端的阴影里，正忙于作画。画的场景被设置在皇宫的某一个画廊中。画中的戈雅在作画时写实到不带任何情感色彩，妇女们没有被刻画得比现实生活中更美丽，男人们也没有被刻画得更英俊。不过戈雅在描画华丽的服饰方面有非凡的技艺，它们闪闪发光、繁复华丽，织物的质地在光线下展现得淋漓尽致。这些使皇室成员感到满意，显然，他们对自己在日常生活中或画像里的缺点熟视无睹。

起初，戈雅支持拿破仑对西班牙的入侵，希望会使西班牙实现现代化。但是，1808年5月2日，马德里的平民发动起义，用开展游击战的行动来反抗法国军队，在接下来的一天里，拿破仑的一名将军处死了西班牙人质作为报复。那次处决就是戈雅最具力量的作品之一——《1808年5月3日》（*The Third of May, 1808*）（图17.3）的主题。此画创作于此次事件发生数年后，标志着戈雅心灵的转变。法国带给了西班牙人残酷的暴行、死亡、饥荒和暴力。画面右边的士兵，没有露出脸，残忍、野蛮，像机器似的将他们的后背转向不知名的观众，并且举起他们的武器准备杀戮。这个夜间场面的照明是戏剧性的：士兵们身前那盏方形的灯照亮了下一个牺牲品。这个人如耶稣基督一样张开着双臂，叠加了救世主的形象，但他却仅仅是许多人中的一个。在他右侧，几个已死的人躺在血泊里，而那些将死的人正等着命运降临他们头上。《1808年5月3日》这幅油画以视觉形象表达了一种绝望感。虽然它所具有的情感强度足以与宗教艺术媲美，但是，在这里，人们是为了自由献身，而非为了上帝，他们不是被撒旦而是被暴政所杀害。

《1808年5月3日》所描绘的恐怖尚无法同《战争的灾难》（*Los Desastres de la Guerra / The Disasters of War*）相比。《战争的灾难》是82幅系列版画作品，创作于1810至1823年之间。《战争的灾难》是煽动性的，因为戈雅将法国人和西班牙人都表现得胆怯懦弱，毫无英雄气概。戈雅在战争中没有发现任何高尚的或者英勇的东西。相反，战争恰恰是人类野蛮行径甚至兽性的真实写照，就像他的版画所证明的一样。这个系列中的第39号作品，叫做《伟大的勇气！直面死尸！》（*Great Courage! Against Corpses!*）（图17.4），展现了战争的实质，正是对于人类的非人道行为的证明。

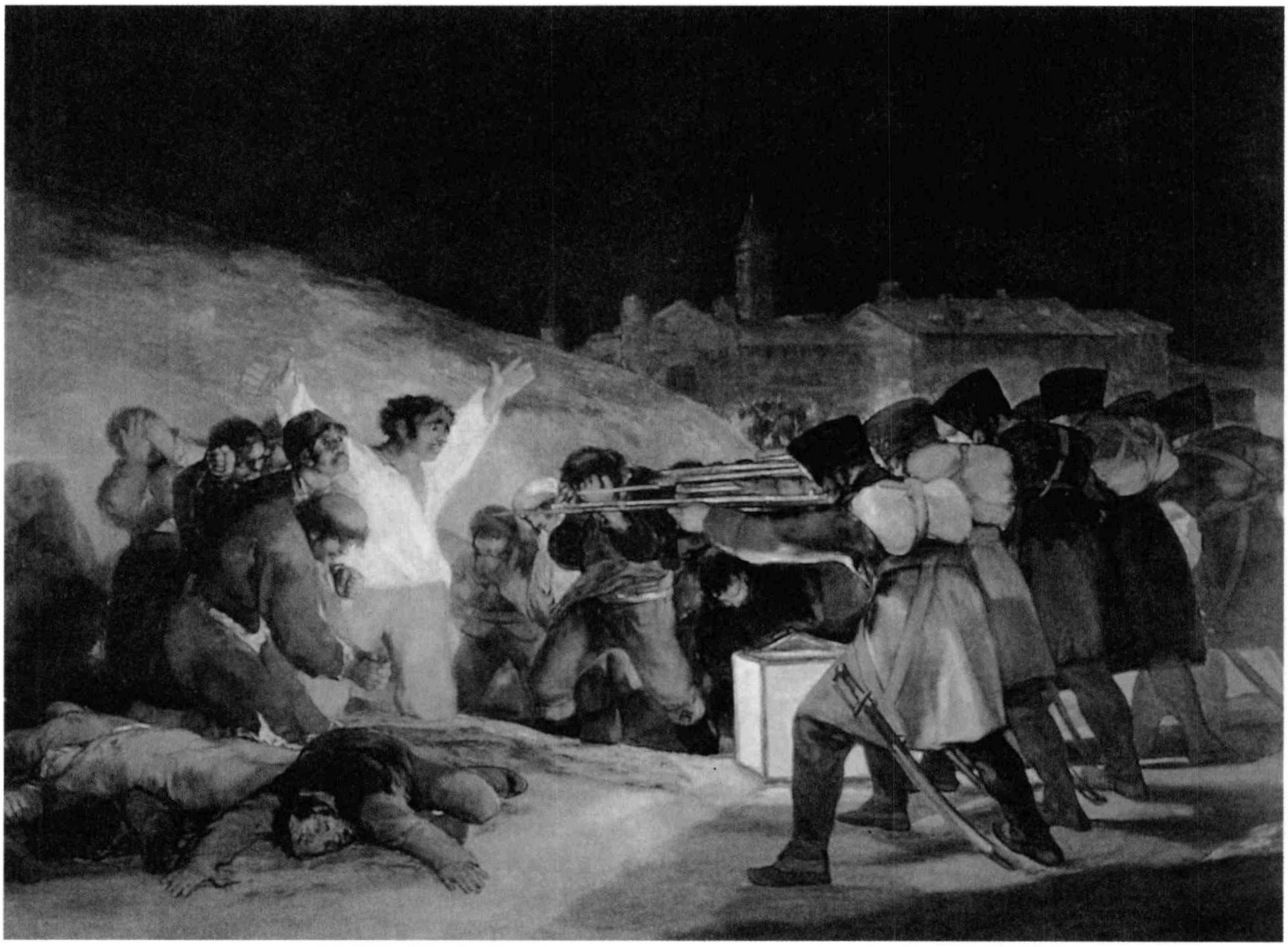


图17.3　弗兰西斯科·戈雅，《1808年5月3日》，1814—1815年，布面油画，2.67×4.06厘米，收藏于马德里布拉多博物馆。有史以来最强有力的反战声明之一，戈雅的油画真实记录了对马德里市民的死刑处决，就因为他们反对法国人占领他们的城市。这些刽子手没有露出脸，也没有人性，是机械化的；而受害者，做出像耶稣基督一样的姿势，为自由而不是为宗教牺牲。

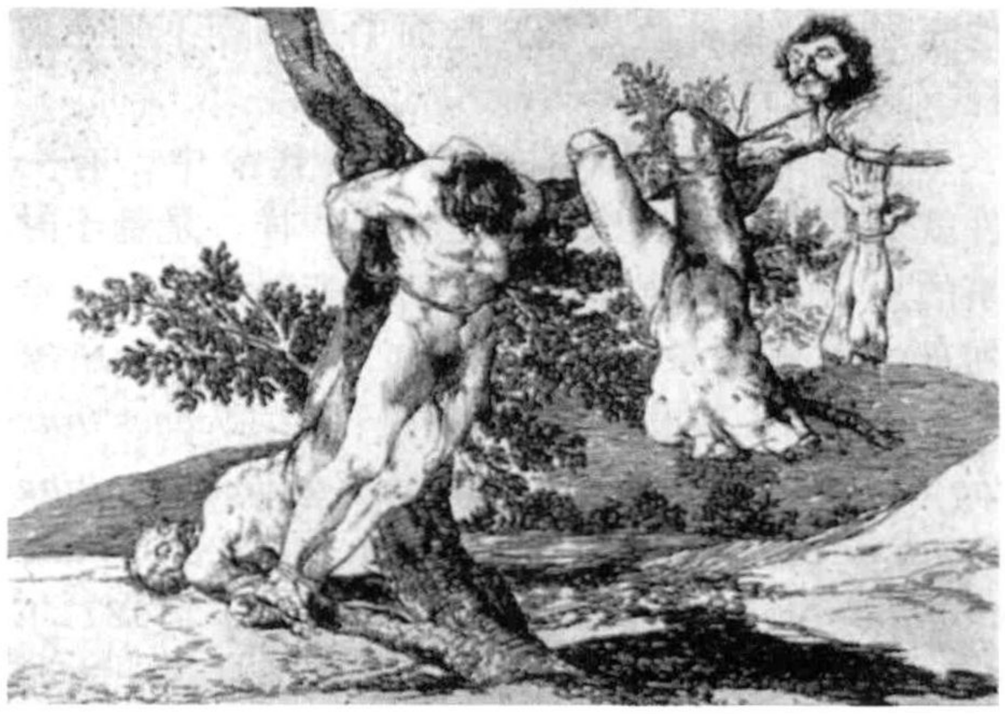


图17.4　弗兰西斯科·戈雅，《伟大的勇气！直面死尸！》，选自《战争的灾难》，1810—1823年，13.6×18.6厘米，收藏于伦敦不列颠博物馆。像他的油画一样，戈雅在这幅铜版画中致力于明暗处理，以鲜明的对比强化了主题的残暴，很少有画家能达到戈雅所达到的狂怒程度。

泰奥多尔·席里柯　浪漫主义运动中，法国画家能与戈雅相匹敌的是泰奥多尔·席里柯（Théodore Géricault，1791—1824年）。席里柯和戈雅一样，描绘那些在情感上打动他的题材。他最著名的油画《梅杜萨之筏》（*Raft of the "Medusa"*）（图17.5），创作于1818—1819年。对1816年一次恶性事件的义愤激发了他的灵感——政府轮船梅杜萨号带着超载的移民和士兵开航，驶往塞内加尔。当它在北非海面上触暗礁沉没时，这艘船的船长和官员用所有六艘可以用得上的救生艇径自逃生，而把150名乘客和乘务人员抛弃在一个临时搭起的筏子上，让他们自生自灭。这些人获救以前在海上漂流了十二天，只有15个人幸存下来。其他人都死于冻馁。有些人发了疯，甚至有报道说，发生了食人充饥的惨剧。船长和官员的行为被判定为玩忽职守和残忍漠视。整个事件反映出拿破仑失败之后，复辟的法

图17.5 泰奥多尔·席里柯，《梅杜萨之筏》，1818—1819年，布面油画，4.9×7.16米，收藏于巴黎卢浮宫博物馆。在这幅对于一场灾难的动人的描绘中——在这场灾难中许多生命在被困海上多日以后消逝了——通过倾斜地突显在观众视野中的筏子，通过对极端写实的死尸的逼近，通过光线与阴影的戏剧性对比，冲击力得到了增强。

国君主政体的拙劣不堪。这名船长之所以受到任命，不是基于他的能力，而是他的贵族出身。人们认为，由于他对贵族特权的信奉才导致了只救自己的决定。

席里柯在九个月里完成了这幅庞大的油画（4.9×7.16米）。他力图精确地描绘出筏子和筏子上的人。席里柯拜访了幸存者们，在停尸房里研究了尸体，甚至请这艘船的木匠造了一个筏子的模型，这个模型他拿来进行了漂流。他探寻一种毫不妥协的真实，这引导他创作了一幅有着强烈英雄剧效果的生动的现实主义油画。席里柯选择描绘情感强度最剧烈的那个瞬间——当幸存者们第一眼看见那艘最终将拯救他们的船刚刚出现在地平线上的那个瞬间。这是一个异常紧张的情景，一种混合了希望与恐惧的颤抖。那些已死的或已经被放弃了的人们在作品底部被呈现出来，靠近观众，巨大，而且极其逼真。以一个站在斜堆成小山的尸体上的黑人为首，身体最强壮的人们歇斯底里地往上挣扎，使整个构图沿斜对角线指向右上方。

欧仁·德拉克洛瓦 另一个激情洋溢的法国浪漫主义画家是欧仁·德拉克洛瓦（Eugène Delacroix，1798—1863年）。作为席里柯的朋友，他充当了《梅杜萨之筏》画面中央面朝下躺在桅杆下的那具尸体的模特。

他最早引起人们注意的主要作品中，有一件就像席里柯的《梅杜萨之筏》一样，是基于时事的。它的全名强调了它的新闻资料来源：《希阿岛大屠杀场景；等待着死亡或奴役的希腊家庭——参阅各种报道和同时期报刊》（*Scenes from the Massacres at Chios; Greek Families Awaiting Death or Slavery, etc.–See Various Accounts and Contemporary Newspapers*）（图17.6）。1822年4月，已于1月宣布从土耳其独立的希腊人，在希阿岛上（传说中荷马的诞生地）遭到了一支一万人的土耳其军队的袭击。将近两万名希腊人被杀害，不计其数的妇女和儿童遭到了土耳其人的强暴和拷打，然后被卖到北非的奴隶市场。画面底部的右侧躺着一个死去的母亲，还活着的孩子紧紧依偎着她。一个年长的妇女坐在那里听天由

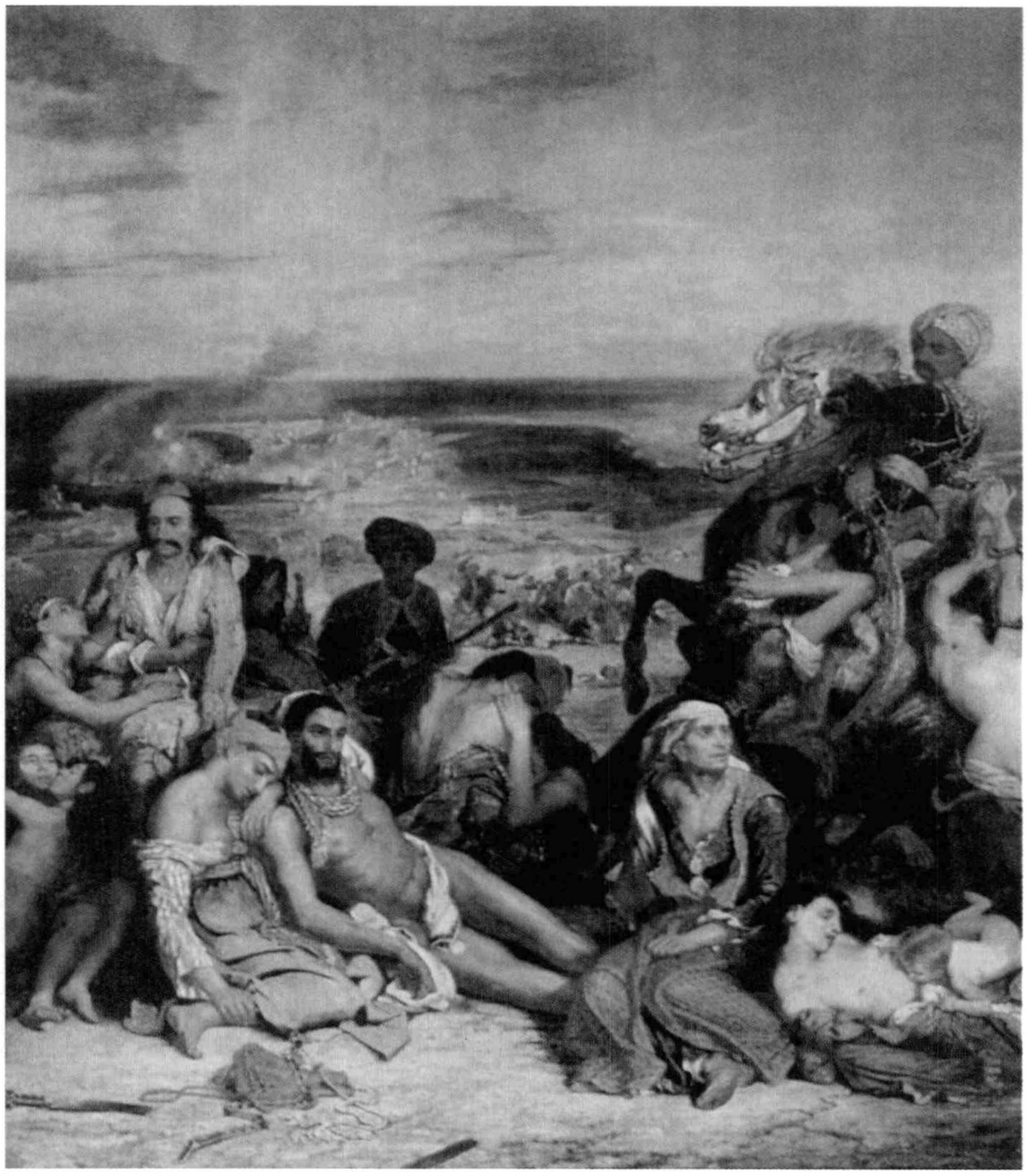


图17.6　欧仁·德拉克洛瓦，《希阿岛大屠杀场景》，1824年，布面油画，4.17×3.54米，收藏于巴黎卢浮宫博物馆。作为对构图聚焦不良，以及画家松散画风的反应，一个敌对的画家将这件作品称为“对绘画的大屠杀”。

命。在她们身后，一个土耳其士兵拖拽着一个妇女，将她掳走。一个受了致命伤的希腊士兵赤裸地躺着。在靠左边一点的地方，另一个母亲正试图使她自己和她的孩子免遭掳掠。

对于德拉克洛瓦让色彩流动起来的技法，一位批评家恶意地称之为“对绘画的大屠杀”。确实，这里几乎没有用到线条勾划，取而代之的是，塑形是用色彩来完成的。

七月王朝（The July Monarchy）

对于像席里柯和德拉克洛瓦这样的浪漫主义画家来说，艺术可以充当有效的社会和政治工具。席里柯不是仅仅为了艺术而创作《梅杜萨之筏》，德拉克洛瓦也不是仅仅为了艺术而创作《希阿岛大屠杀》。更恰当地说，他们是使自己的艺术同政治事业结盟，这非常像比他们早一代的大卫，他创作的《马拉之死》（*Death of Marat*），就是让他的艺术为革命服务的。

法国劳动人民的困境尤其是一个贯穿于路易－菲利普统治时期的话题。路易－菲利普在1830年7月28日以后不久当上了国王。当激烈的巷战在巴黎街头打响，并为社会几乎每一个阶层所支持的时候，查理十世的统治很快就结束了。几天之内，前任国王的堂兄弟路易－菲利普，被指定为以后将被称为“七月王朝”的新政府的首脑。欧仁·德拉克洛瓦很快开始着手创作一幅巨大的油画来庆祝这场新的革命，用这种方式使人们回想起1789年那些光荣的日子。

德拉克洛瓦的《自由领导人民》（*Liberty leading the People*）　德拉克洛瓦将他的油画命名为《7月28日：自由领导人民》（图17.7），它是为1831年的官方艺术沙龙而赶制的。但是德拉

图17.7　欧仁·德拉克洛瓦，《7月28日：自由领导人民》，1830年，布面油画，2.59×3.25米，收藏于巴黎卢浮宫博物馆。在这幅1830年革命的浪漫化的表现中，自由被人格化为一位半裸的女郎，她带领她的追随者们穿过巴黎。这次革命导致了查理十世的退位和一个由路易－菲利普领导的新政府的开始。

克洛瓦原以为会得到的赞誉并没有到来，相反，由于这幅画，他受到了严厉的抨击。这幅画被路易－菲利普的新政府购买，并很快转移到储藏库里。这幅画的场景被放置在巴黎人民用鹅卵石垒起的传统街垒中，他们用这种方法建立防线，抵抗政府军队的前进。在这后面，画面右侧，透过硝烟弥漫的塞纳河，是巴黎圣母院的塔楼。作品由于人的形体构筑起的金字塔而高耸起来，死去的人们四肢伸开，沿着油画底部躺卧着，而“自由”的化身，挥舞着法兰西三色旗，是整幅画的制高点。“自由”的身边，是一个年轻的流浪汉。在“自由”的右边，是一个穿着白色衣服的工人阶级反抗者，而同她一起前进的，是一个中产阶级绅士，这可以从他带领结的外套和大礼帽上辨认出来。德拉克洛瓦描绘了那些事实上参加了起义的各个社会集团的代表。

让－奥古斯特－多米尼克·安格尔　大卫的学生，让－奥古斯特－多米尼克·安格尔（Jean-Auguste-Dominque Ingres，1780—1867年）也许是最后一名新古典主义画家，因为他反对那一时期所有的浪漫主义艺术家，尤其是德拉克洛瓦。由于顽固不化和单调乏味，安格尔被描述成一个“迂腐的暴君”。因其在法兰西学院居于领袖地位，安格尔在连续几代人的时间里限制了官方艺术的发展。

安格尔从1820年起就在佛罗伦萨学习，《路易十三的宣誓》（*The Vow of Louis XIII*）（图17.8）就是模仿了拉斐尔的范例。它描绘了1628年路易十三正式将法国置于圣母玛利亚的保护之下，或者更确切地说，置于天主教教会保护之下，以反对新教的这一历史瞬间。路易跪在传统中圣徒的位置上。这幅画在情感上是极端保皇主义的，反对由席里柯和德拉克洛瓦代表的自由主义情绪。它是古典的、唯理的，与之相反，德拉克洛瓦的画是浪漫的、情感的。法国绘画在未来

图17.8　让－奥古斯特－多米尼克·安格尔，《路易十三的宣誓》，1824年，布面油画，4.21×2.65米，收藏于孟达班大教堂。安格尔自从1820年起就在佛罗伦萨了，拉斐尔的圣母像显然是这幅画的灵感所在。

的四十年中都在这两极之间摇摆。

安格尔不懈地追求他的古典原型，尤其集中在人物形体的塑造上。在他的技法中，线条的精确度是最重要的。他的《大宫女》（*La Grande Odalisque*）（图17.9）创作于1814年，“宫女”（odalisque）这个词在土耳其语中是“闺房中的妇女”的意思，而这类富有异国情调的主题也是浪漫主义画家们所钟爱的。“宫女”不是一个个体，她的身体在解剖学上既非学院派也并不精确。那被拉伸过的、夸张巨大的臀部比例，让人联想起风格主义，而非古典主义理想。要从这样的题材中清除所有的感官因素是很困难的，也许安格尔同浪漫主义画家之间有着比他所乐于承认的更多的共同之处。当新古典主义的画家们指出他的作品并非古典时，他是相当震惊的。

尽管如此，同德拉克洛瓦作于1845—1850年

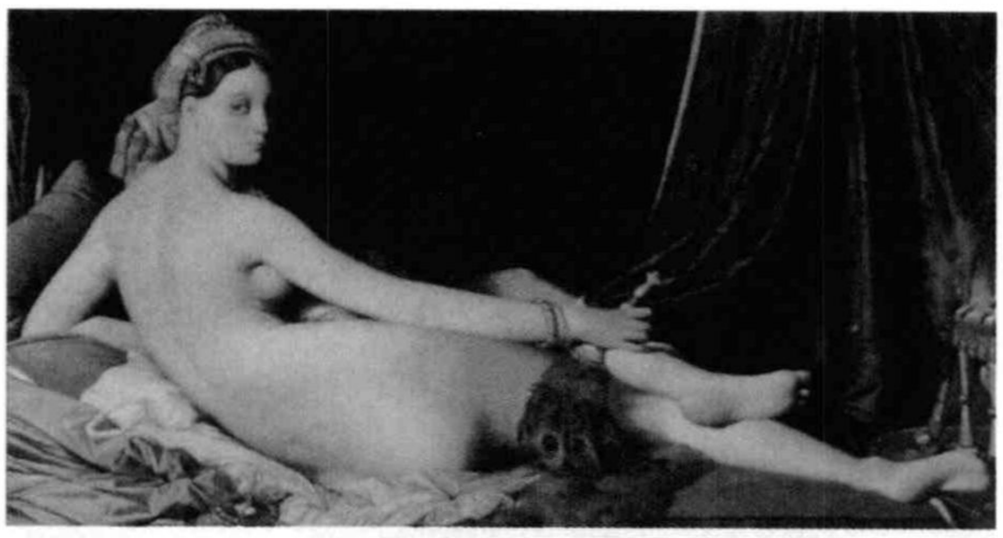


图17.9　让－奥古斯特－多米尼克·安格尔，《大宫女》，1814年，布面油画，89.7×162厘米，收藏于巴黎卢浮宫博物馆。对这名宫女（闺中的宫女）的解剖学处理，以及这种异国的和肉欲的题材，要比安格尔所愿意相信的更少具有学院派的意味。事实上，她同风格主义的艺术家们所创造的光滑的、拉长的身体还更加相像一些，比如帕米贾尼诺的《长颈圣母》（图13.39）。

的《宫女》（*Odalisque*）（图17.10）相比，安格尔的画毫无疑问是平淡的。德拉克洛瓦笔下的裸体有着赤裸裸的肉感，他的绘画风格是松散的、自然的，一点也不理性。安格尔探究的是人物的形体，德拉克洛瓦探究的则是肉体以及肉体所激起的强有力的感觉。

约翰·康斯坦布尔　在英国，画家们被吸引到了大自然的物象方面。约翰·康斯坦布尔（John Constable，1776—1837年）沉浸于他生长地的风光中，描绘那些他熟悉并且热爱的地方，比如萨福克和艾克塞斯。而将萨福克和艾克塞斯分开的斯沱河谷，更是他经常表现的地方。

在19世纪20年代，康斯坦布尔开始创作“六英尺”系列作品，这是一系列热情赞美田园生活的风景画。《干草车》（*The Haywain*）（图17.11）创作于1821年，描绘了威利·洛特的农舍边，一辆四轮马车陷入了弗列特福磨坊小溪里，这小溪就在离史都河不远的地方流淌，此地十分接近康斯坦布尔自己的领地。威利·洛特在这间农舍里住了八十年，在他的整个生命中，只有四个晚上不是在这里过的。对康斯坦布尔来说，威利·洛特体现了一种持久的对于田园生活的依恋。康斯坦布尔对于自然界的变化无常，对于空气和光线、风雨和阳光在瞬间给人留下的印象，以及茂密的植物和开阔的原野的对照都极感兴趣。

J.M.W·透纳　康斯坦布尔对于自然的热爱，也为他的同事、英国人约瑟夫·马洛德·威廉·透纳（Joseph Mallord William Turner，1775—1851年）所分享。作为一个理发师的儿子，透纳没有受过任何正式的教育，但他从孩提时代起就对艺

图17.10　欧仁·德拉克洛瓦，《宫女》，1845—1850年，布面油画，37.6×46.4米，收藏于英国剑桥菲茨威廉博物馆。很难说出在德拉克洛瓦的画中哪一部分更色情些——是画的主题，还是画风。这同三十多年之前安格尔对于宫女这一主题的处理是一个明显的对比（见图17.9）。在安格尔的版本中，被强调的重点在于线条，而德拉克洛瓦是一个鲁本斯主义者，他在对令人着迷的色彩的运用中寻找乐趣。

术非常感兴趣。他的天才很快就被承认了——1802年，那时他只有27岁，就已经是英国皇家艺术院的正式成员了。同艺术院的古典风格相反，他注定成为英国浪漫主义画家的领军人物。

虽然透纳的创作基于自然，但他比康斯坦布尔更加自由随意地处理自然界的真实景物。因此，我们也许不一定能够认出他所描绘的地点，或者完全领会他的主题。比如，透纳的油画《奴隶船》（*The Slave Ship*）（图17.12），创作于1840年，最初的标题是《奴隶贩子们从船上抛下已死的和垂死的奴隶——台风来临》（*Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying-Typhoon Coming On*），画家带着席里柯和德拉克洛瓦曾表现出的全部义愤，图解了与他同一时代的一个特殊事件。一名船长抛弃了那些因为船上爆发的一场瘟疫而病倒或垂死的奴隶。因为海上风浪的缘故，这名船长曾给奴隶保过意外伤亡险，但却没有保过疾病险。

透纳笔下的天空和海洋浓墨重彩，人物相形之下显得极其黯淡。而画中的政治主题却有为营造氛围而服务之嫌。形体消失在朦胧的薄雾中，其风暴漩涡和有色光线就是不同层次油彩渲染的结果。透纳的风格如此激进，以至于被人戏称为“过度旋转者”（“the over-Turner”）。他对于对象的扭曲，以及对自然和光线的兴趣势必为印象主义铺平道路。

托马斯·科尔　美国风景画是一种对孤独的描绘。当一个场景中包含人物形象时，比如说托马斯·科尔（Thomas Cole，1801—1848年）作于1844年的《美国湖景》（*American Lake Scene*）（图17.13）中的人物，几乎是毫不起眼的，在环绕着他们的风光中更显渺小。这幅画中，孤身一人的美洲土著战士在一个小岛上停下他的独木舟，坐在两棵树之间休息。我们为开阔的空间和充满了整个场景的光线所吸引，分享了他的视野。在一个相似的瞬间中，当科尔在新罕什布尔山的佛兰哥尼亚峡谷中，面对着两座湖泊，他曾这样形容自己的感觉：“我被这样一种极少感觉到的崇高庄严的情绪征服了。这不是因为那参差不齐的悬崖高傲地耸立着，

图17.11　约翰·康斯坦布尔，《干草车》，1821年，布面油画，1.30×1.90米，收藏于伦敦国立美术馆。风景画中强烈的英式倾向显示出了一种正在滋长的对自然和气候环境的兴趣，这预示着19世纪后期的印象主义的出现。虽然康斯坦布尔在自然里写生，但他最终的着色是在画室里完成的。

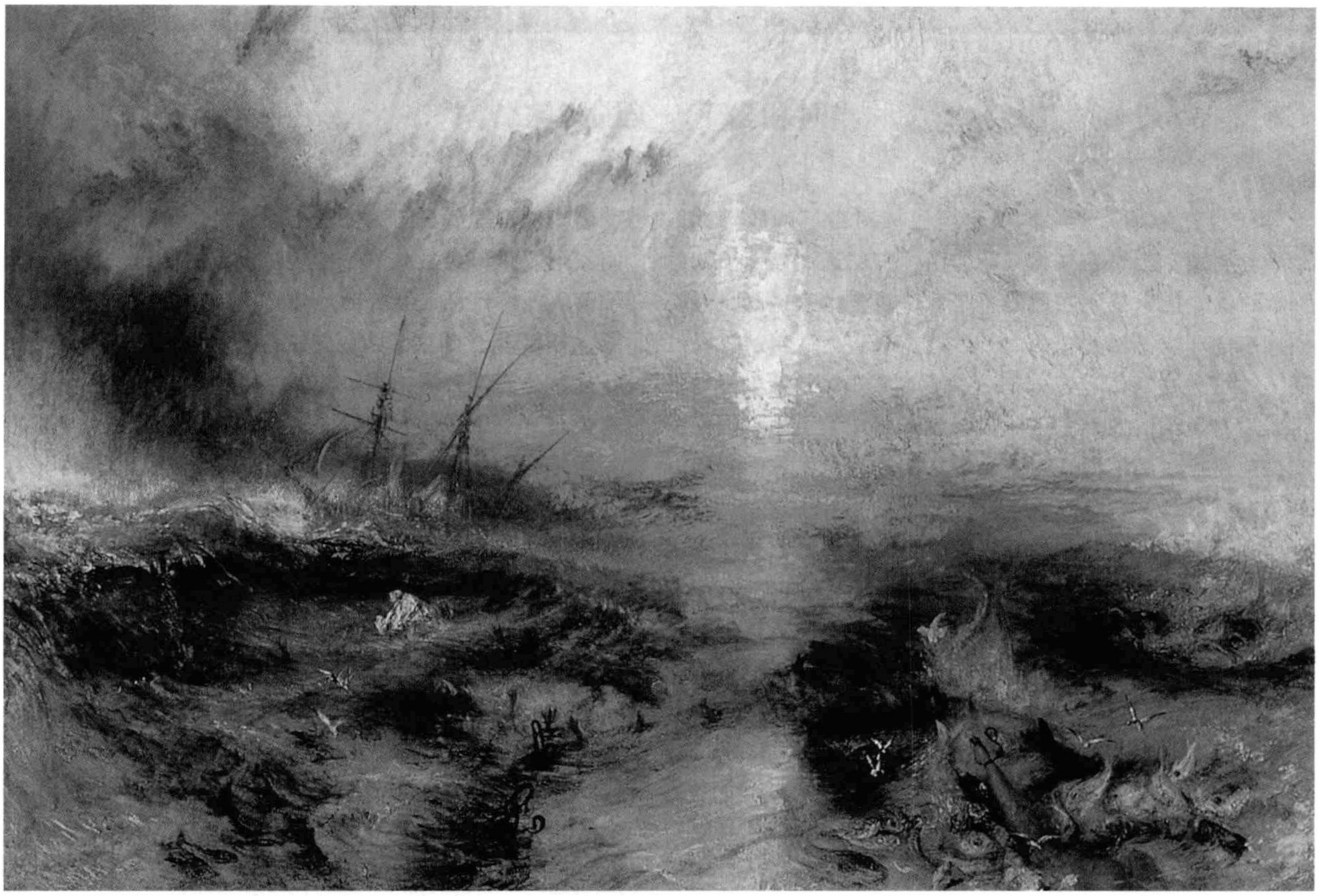


图17.12　约瑟夫·马洛德·威廉·透纳，《奴隶船》，1840年，布面油画，90.5×122厘米，收藏于波士顿美术博物馆。康斯坦布尔称透纳的画为“色彩的溪流”。这幅画最初的标题是《奴隶贩子们从船上抛下已死的和垂死的奴隶——台风来临》，撇开它超乎寻常的长度，以及很难阐明主题的这些缺点，最重要的是，它体现了透纳对于自然的浪漫式的反应。

不是因为环绕四周的森林投下了最晦暗的阴影，也不是因为湖水如此地深邃；最主要的是岩石、树木和湖水一起笼罩了宁静的灵魂，这种大自然沉静的力量震动了灵魂最隐秘的地方。”同一种宁静的灵魂也注入了这幅画的岩石、树木和湖水之中。

图17.13　托马斯·科尔，《美国湖景》，1844年，布面油画，46.4×62.2厘米，收藏于底特律美术学院。虽然他的风景画是一种很受人欢迎的成功之作，但对科尔来说，它们似乎并没有他那些未被社会普遍接受的历史和讽喻题材的画作重要。

雕　塑

也许听上去令人惊讶，在浪漫主义时代，雕塑是失宠的。事实上，1846年诗人查尔斯·波德莱尔（Charles Baudelaire）就认为，浪漫主义雕塑的概念是行不通的。他提出，雕塑既不能唤起观众们的主观感受，也不能表达艺术家个人的感受力，因为作为一种三维立体的物体，它太过彻底地表现了自己的客观实体。波德莱尔在他散文的标题中对浪漫主义雕塑作了总结：“为什么雕塑令人生厌”。

但是波德莱尔的确也认为，雕塑通过为建筑物服务可以逃脱这样的命运，因为被置入一个更大的整体以后，雕塑可以唤起深刻的感情。一个例子便是《1792年义勇军出征》（*The Departure of the Volunteers of 1792*），通常被称为《马赛曲》（*La Marseillaise*）（图17.15），由弗郎索瓦·吕德

当时和当下　美国国家公园

18世纪早期，新兴的美利坚民族对自己的政治体制十分得意，但是在文化成就方面，它却远远落后于欧洲。让这个国家感到骄傲的不是作家或艺术家，而是他们拥有的非常充裕的东西——土地。事实上，自从托马斯·杰斐逊在1803年从拿破仑手中购买了路易斯安那地区以后，美国的自然景色和风光就开始成为了这个国家的文化遗产。由于后来对这个国家的勘探所发现的它所拥有的美景和黄金振奋了美国的民众。

那些随同探险队到西部去的画家和摄影师宣扬了当地景色之美。画家阿尔伯特·比尔施塔特（Albert Bierstadt，1830—1902年）在1859年随同弗雷德里克·兰德（Frederick Lander）上校前往洛基山脉。摄影师C·E·沃特金斯（C.E. Watkins，1829—1916年）在1861年旅行前往加利福尼亚中部的约塞米蒂。画家托马斯·莫兰（Thomas Moran，1837—1926年）在1871年随同国家地理测量队的费迪南德·V·海登（Ferdinand V. Hayden）上校穿过洛基山脉前往黄石。

林肯总统在1864年签署在约塞米蒂设立国家保护区的法案的主要动因就在于比尔施塔特的油画和沃特金斯的照片。1872年，美国国会花费10，000美元购买了莫兰的《黄石大峡谷》（*Grand Canyon of the Yellowstone*）（图17.14），然后将这幅厚重的油画悬挂在参议院大厅里。在1872年3月1日，尤利西斯·S·格兰特总统（Ulysses S. Grant）将“黄石公园法案”签署为正式的法律，从而建立了国家公园体系。

今天，国家公园体系正遭受日益严重的威胁。在约塞米蒂、佛得角方山的部分地区，以及其他的国家公园中，汽车已经被禁止通行。在20世纪80年代早期，开发者们提议在黄石国家公园上间歇泉盆地和“老信徒”间歇泉以西15英里处建一个地热发电站。这一计划因为没有人能够论证黄石公园地热蓄气带的精确界限而被搁置。1980年，国家公园局曾这样解释他们的处境：“黄石国家公园、云雾山国家公园、湿地国家公园、冰河国家公园——这些伟大公园中的大多数曾经是被辽阔的野生地带环绕并保护着的原始地区。现在，随着周围的缓冲带逐渐消失，很多公园由于受到外界的侵蚀，正面临着严重的大范围的不利影响。”

这个国家正在失去它的一个神话——那个在美国浪漫主义画家风景画中所描述的，人与大自然可以和睦相处的神话。

图17.14　托马·斯莫兰，《黄石大峡谷》，1872年，布面油画，2.13×3.66米，收藏于美国国立美术博物馆。1862年访问英国时，莫兰研究和临摹了J.M.W·透纳的油画，他尤其钦佩透纳对光线和色彩的运用。

（Francois Rude，1784—1855年）创作，是为巴黎凯旋门而制作的一件巨大石雕。虽然是在1833至1836年间雕刻的，但它的题材却涉及1792年发生的事件——法国人民靠集结起来的义勇军击退了外国侵略者，保卫了法兰西共和国。因为吕德的父亲就是义勇军中的一员，所以这一题材深深打动着他。

人物的服饰，既有远古的穿着也有中世纪的盔甲，而位于雕塑前方的裸体青年，在姿态和形体上都是新古典主义风格的。一个在古代象征着胜利的长着翅膀的女性，带领着士兵奋勇向前，她下方的人群沿着她的剑尖所指的方向呈现出一种汹涌向上的姿态。就这样，在拱门建筑自身所必需的矩形格局中，吕德创造出了一个指向左方动态的三角截面，与此同时他还创造了一种情感上的激动，许多法国人至今还将这一雕塑与他们

图17.15　弗郎索瓦·吕德，《马赛曲》（《1792年义勇军出征》），1833—1836年，石灰石，约12.80×7.90米，巴黎星形广场凯旋门。用一座凯旋门来纪念一项军事胜利，以及用一个长翅膀的女性形象来象征胜利，这都来自于古希腊和古罗马。

的国歌联系在一起。

建　筑

就像绘画与雕塑一样，浪漫主义时代的建筑也从过去自由地借鉴了许多东西，造成了早期建筑风格的复兴。特别是哥特式和巴洛克式建筑复兴起来，并且常常结合了数种风格。

“哥特复兴”可以从坐落于伦敦的英国议会建筑群（Houses of Parliament）（图17.16）中看出来，它动工于1836年，由查尔斯·巴里爵士（Sir Charles Barry，1795—1860年）和奥古斯塔斯·W·N·普京（Augustus W.N. Pugin，1812—1852年）设计。哥特复兴在英格兰最为强劲，以至于它被错误地认为起源于那里。就像我们在第十三章中讨论过的那样，哥特风格事实上起源于法国，并且最初是与教会建筑联系在一起的。这一风格被应用于英国政府的建筑物上，显得多少有点不适宜。英国议会的哥特特色表现为不规则的剪影，起伏不平的表面，不断突起的垂直面，精细小巧的表面结构的多样性。整个建筑的设计力图唤醒中世纪的精神与伦理价值。

与此相应，当查尔斯·加尼叶（Charles

图17.16　查尔斯·巴里爵士和奥古斯塔斯·维尔比·诺斯莫尔·普京，伦敦议会建筑群，1836—1860年，长度为286.5米。哥特式宗教建筑艺术的精细被应用到了政府办公建筑中。在众多锐利的尖顶、角塔和塔楼之中的是广为人们所知的大本钟。

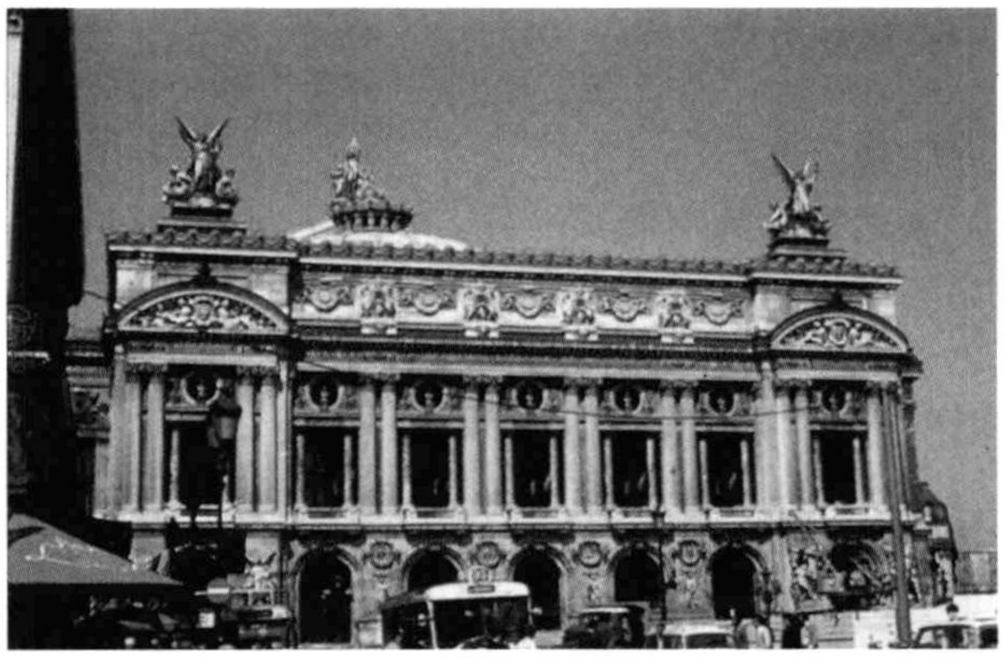


图17.17　查尔斯·加尼叶，巴黎歌剧院，1861—1874年，建筑正面，宽约62.96米，高28.96米。歌剧院以其结合了拱廊、柱廊和奢华丰富装饰结构的新巴洛克风格，很好地配合了歌剧表演这一巴洛克形式的音乐表演。

Garnier，1825—1898年）在1861至1874年间设计建造巴黎歌剧院（图17.17）时，巴洛克风格给他提供了灵感。为了容纳更多的观众，歌剧院的建造规模很大。大量饰有刻纹的装饰结构是典型的新巴洛克风格，整体效果极端奢华。这幢三层建筑物的正面，底层由一系列拱门组成，上面是采用双排柱样式的二层楼，最上层是装饰性的阁楼。向前突出的角亭则是典型的法国样式。

哲　学

让－雅克·卢梭与自我概念　法国哲学家让－雅克·卢梭（1712—1778年）的自传体名著《忏悔录》，是西方宗教自传体传统之外的第一部，也是最有影响的一部探索自我的著作。作为一个浪漫主义者而非启蒙主义者，卢梭与他同时代的许多人，尤其是斯威夫特和伏尔泰，形成了强烈的对比。卢梭信仰人性中最本质的善良与仁慈，信仰天生的积极本性而非天生的消极本性。他感到是社会腐蚀了一个人的本性，使人们变得好斗、贪婪、冷漠。就像那些追随他的浪漫主义诗人和画家一样，卢梭也颂扬想象高于一切的主张。

卢梭最感兴趣的是自我的主观性。他早期的创作涉及社会题材。在他的《论人类不平等的起源和基础》（*Discourse on Inequality*）（1754年）中，他对托马斯·霍布斯（Thomas Hobbes）的哲学提出了批评，托马斯·霍布斯主张，人类是由利己主义所驱使的，生活在本性之中就是生活在战争之中（见第十五章）。而卢梭则争辩说，人类虽然是由利己主义所驱动的，但他们仍然拥有怜悯的天性。

卢梭的《忏悔录》是反思性的自我剖析的一个有力范例，是后来哲学上自我探索的一种范式。在浪漫主义时代，这种对于自我的赞美变得如此普遍，即使是面对危机的时候也是如此。就像法国大革命的结局打破了许多英国人和法国人的希望，但他们仍然相信他们的理想可做更有利的调整。如果革命没能创造出一个更好的社会，那么革命的理想就应该从社会领域转移到个人领域，去创造一个更好的心灵。如果政治现实的转变要比原本想象的更复杂，那么至少人类思想的转变是可以实现的。

黑格尔与历史变化　浪漫主义时代的另一位重要思想家，德国哲学家乔治·弗雷德里希·威廉·黑格尔（1770—1831年），将现实和历史看作一种动态的过程，而非一系列静态的理念。对黑格尔来说，历史变化反映了一种辩证的过程，在这过程中，对立思想之间的碰撞会产生新的结果或新的综合体，在它们身上结合了最初两种对立势力的要素。每一个命题都有其对立面，它们之间的冲突导致一个综合体的产生，进而导向自由与理性。虽然最初只是企图解释伟人们那些冲突的思想与观念，但后来黑格尔的辩证法也适用于解释对立的经济力量之间的关系，以及所有者/管理者和劳动者之间的阶级斗争。卡尔·马克思和弗雷德里克·恩格斯在《共产党宣言》（1844年）中，就赞成经济因素对人类经验的所有方面（包括社会、政治和智力情况）都存在影响。

拉尔夫·沃尔多·爱默生和先验论　美国很快接受了浪漫主义画家们所表达的关于自然的观点，19世纪的美国比欧洲更多地处于人和自然界的融洽状态中。人类与自然的融洽是拉尔夫·沃尔多·爱默生（1803—1882年）的一个特殊题材，他的散文《自然》初次出版于1836年，具有广泛的影响。爱默生是众多自称为先验论者的美国思想家之一。先验论者在威廉·华兹华斯的诗歌和德国人伊曼努尔·康德（Immanuel Kant，1724—1804年）的哲学体系之上建立起了一套哲学观念。康德认为，有两种基本的要素，“那些我们通过印象获得的，以及那些由我们的知识体系自身所提供的。”他称第一种为“现象”（phenomena），第二种为“本体”（noumena）。我们永远不可能认识那由精神本身所创造出来的事物的本质。“在这个感官的世界中，无论我们能把我们的调查研究推进得多深入，除了纯粹的现象，我们都不可能弄懂任何先于我们存在的东西……先验的

对象对我们来说仍然是未知的。”这种“先验的对象”只能通过直觉来认识。爱默生能够通过直觉来认识自然中的先验对象。就像他在《自然》一文最著名的段落中表达的一样：“站在裸露的土地上——我的头脑沐浴着欢快的空气，升向无限的宇宙——所有自私的利己主义观念都消失了。我变成了一颗透明的眼珠；我什么也不是；我看到了一切；无所不在的上帝的气息在我全身运行；我就是上帝的一部分，我就是上帝的粒子……在野外，我发现了一些比街道上的和村庄里的更可爱、更自然的东西。在这宁静的风景中，特别是在那遥远的地平线上，一个人见到了就像自己的天性一样美好的东西。”

亨利·大卫·梭罗　美国的荒野是原始而辽阔的，即使是沿东海岸那些已被文明牢固控制的地区，也很容易就能把城市丢在身后，就像亨利·大卫·梭罗（1817—1862年）在瓦尔登湖所做的一样。“我去了森林。”梭罗在《瓦尔登湖》（*Walden*）（1854）中写到，“我希望审慎地生活，只面对生活本质的真相，并且看看我是否能够学会那些生活要教会我的东西，以免当我走向死亡的时候，才发现我根本没有活过。”对梭罗来说，接近自然的生活，正是人类力量的真正源泉。在一篇标题为《散步》（*Walking*）的散文中，他与爱默生在《自然》中已经表达过的情感产生了共鸣：

> 我想说的是，那些荒野中的东西就是对世界的保藏。每一株树都伸出它的根须，探求着荒野。……是从森林和荒野里传来的滋润和咆哮鼓舞了人类。我们的祖先都是野人。罗穆路斯和瑞摩斯被母狼哺育的故事并不是一个毫无意义的神话。每个已经发展得兴旺显赫的国家的创建者，都曾从类似的荒野的源泉中汲取过他们的营养和精力。这是因为，那些不曾被母狼哺育过的帝国的孩子们，已经被北方森林中那些曾受到母狼哺育的孩子们征服和取代了。我相信，在森林中，在草地上，在夜里，就是在这些地方，谷物成长了起来。

文　学

19世纪许多文学作品的主题是我们对事物的无知。在赫尔曼·麦尔维尔（1819—1891年）的小说《白鲸》（1851年）中，亚哈船长竭尽全力地捕捉那条巨大的白鲸，在他的想象中，它象征着某种近乎终极真理或者原初动力的东西。但是白鲸巧妙地躲避他，甚至当亚哈最后终于确确实实“捕获”了它时，它却将他拖入了死亡的深渊。他是在寻找一种他无法拥有的知识。

本时代的另一位重要作家，罗伯特·路易·史蒂文森（Robert Louis Stevenson，1850—1894年），写了一部中篇小说《化身博士》（*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*），它具体表现了古典主义思想——充满了对条理的迫切要求——与新兴的浪漫主义思想的冲突。在小说中，理性的、严谨的基哲尔博士不得不同他人格的另一面——凶暴的、非理性的海德先生搏斗。在其他通俗文学中，推理小说在19世纪30年代的法国开始流行，并且十年之后在美国也开始出现，19世纪末，推理小说在夏洛克·福尔摩斯身上达到顶峰，他是英国作家阿瑟·柯南·道尔爵士（Sir Arthur Conan Doyle）笔下的大侦探。在这部典型的推理小说中，每个人物都隐喻似的陷入了谋杀的迷雾之中。没有人知道“是谁干的”，这是种自那时起就一直刺激着读者热情的情境。作为一种启蒙式的英雄，这位侦探穿透迷雾，澄清形势，化解冲突，并富有逻辑地解释一切。即使我们的浪漫主义热情是被一种不精确和不明确的情形激发出来的，我们仍渴望从这种状态中被拯救出去。

威廉·布莱克　作为产业工人贫民窟的孩子，诗人兼画家威廉·布莱克（William Blake，1757—1827年）出身贫寒，由于无法上学，他自学并研究了文艺复兴大师们，比如拉斐尔、丢勒和米开朗基罗的版画。22岁时，布莱克作为一名版画学生进入了英国皇家艺术院。但是因为艺术分歧而与他人产生的无法调和的冲突，迫使他回到了非正规的学习生活中。

作为一个诗人，布莱克坚持认为，他的“伟大的任务”是“打开永恒的世界，打开深入人类思想世界的不朽眼睛”。他的诗是启示的诗，而非仅仅是一种技巧。当他还是个孩子的时候，布莱克曾看见“一棵落满天使的树，天使明亮的翅膀使每一根树枝都仿佛用闪亮的星星作了装饰”。这种超越物质世界看到幻象的能力，这种他称之为“双重视觉”的能力，点燃了布莱克的奇思妙想和诗歌灵感。

布莱克将自己看作一个先知，他从希伯来人和基督教的宗教文本中大量吸取营养。占据布莱克作品核心的，是人类灵魂的两个截然相反的原

图17.18　威廉·布莱克，《欧洲：一个预言》卷首插画，1794年，31.1×24.1厘米，收藏于伦敦不列颠博物馆。这里描绘了创世的第二天，展现了布莱克关于上帝，乌里神（Urizen）的概念。他手持一幅圆规，正在测量和描绘苍穹。事实上，他面对着的，是所有艺术家都要面对的进退两难的困境——测量和创造都必然有所限制，而这么做必然会给想象力设下界限。

型状态：天真和经验，人性在这两种状态之间的摇摆构成了他许多诗歌的中心。

对布莱克来说，天真和经验都是带有政治含义的心理状态。《天真之歌》（*Songs of Innocence*）中的“扫烟囱的孩子”，是一个将自己的不幸与无邪合理化的年轻男孩，他幼稚地宣称“各尽本分，就不怕灾难”。历史证明，没有什么会比这种说法更远离事实了。那些忍受着这种强迫劳动的扫烟囱的孩子们很少有机会活到成年。这个天真男孩说出的最后宣言充满了讽刺意味，他并没有意识到这是工业革命的恐怖。但读者仍然领会到了其中的含义。

威廉·华兹华斯和塞缪尔·泰勒·柯勒律治　1798年威廉·华兹华斯（1770—1850年）与塞缪尔·泰勒·柯勒律治（1772—1834年）合著的《抒情歌谣集》（*Lyrical Ballads*）出版。他们抛弃了新古典主义作品深奥复杂的句法和词汇，坚持诗歌的语言应该自然单纯，事实上，就应该像它的主题——自然（包括人的天性和自然世界）一样自然单纯。柯勒律治对民间的习语和民间歌曲特别感兴趣。而华兹华斯则专心倾听普通民众的日常语言，就像他所说的那样，“一种人们真正使用着的语言”。他抒写日常生活中平凡的题材，一种个人化的诗歌，一种内心生活的诗歌，一种表现“心灵中与生俱来的激情”的诗歌。

人类的想象力究竟如何描绘对自然界某一地点的感受，并通过延伸进入到日常现实中，这也成为了华兹华斯的抒情诗《我好似一朵孤独的流云》（*I Wandered Lonely as a Cloud*）的基础。根据他妹妹多萝茜1802年4月15日的日记，他们曾在“森林重重延伸的高巴娄公园”散步。他们偶然发现一片延绵的水仙花“长在生着青苔的石头间……一些将它们的花冠倚靠在这些石头上，就好像因为疲倦而靠在一个枕头上，而其他的起伏、摇摆、舞蹈，好像它们真的随着穿过它们头顶，越过湖面的微风一起欢笑；它们看上去是如此的快乐，不断地闪光，不断地变化。”华兹华斯诗歌中的水仙花是多萝茜日记中花朵的人格化，但最终兄妹俩见证的是不同的事件。多萝茜从她的花间散步中汲取了单纯的快乐，而诗人的注意力则开始关注想象力与自然界如何相互影响。因为，虽然华兹华斯以他的散步为乐，但诗歌所依赖的“财富”只有倚靠想象力的“内视的眼睛”才能变得轮廓清晰。这首诗歌反映了华兹华斯的浪漫主义中许多需要全力表现的事物，尤其是自然的力量，以及可以重建人类灵魂的被铭记的经历。

约翰·济慈　在试图充分地认识世界时，那个时代大概没有什么诗人比约翰·济慈（1795—1821年）更加清楚地意识到自己的无能为力了，而与此同时，他又更加执着地要去探究它。如同华兹华斯一样，济慈也相信感觉的生命力，但他并没有局限于视觉与听觉。济慈经常使用形象来指称某种感觉，而非使用一种形象来暗示另一种形象。比如，他写到“芬芳的、鲜花环绕的光”、“暗淡的、银色的寂静”、“猩红色的痛苦”和“芳香的触摸”。济慈的形象在味觉和指尖上留下了印迹，也在耳中和眼里留下了印迹，它使世界、诗人和诗歌成为了一种完整的感受。模糊的边界反映了移情的力量，济慈称之为“消极能力”，即诗人向其他人物或事物的移情能力，无论它们是现实存在的还是出于想象的，是有生命

的还是无生命的。

济慈在“消极能力”方面最打动人的成就也许是《这只鲜活的手》（*This Living Hand*），写于他25岁死于结核病前不久：

> 这只鲜活的手，现在是如此温暖，能给人
> 最真挚的问候，如果，它失去温度
> 在坟墓冰冷的寂静中，
> 回忆是这样萦绕你的日子，把你的夜梦都变冷
> 于是你祈求流干自己的心血
> 这样红色的生命会在我的血管中重新流淌，
> 而你获得了心灵的宁静——看吧——它正举向你。

拜伦　另一位伟大的英国浪漫主义诗人，乔治·戈登·拜伦勋爵（1788—1824年），在他身上体现了浪漫本身。作为一个无拘无束的人，他由于自己离经叛道的行为举止而声名狼藉。他最早的诗集之一——《闲暇的时刻》（*Hours of Idleness*）（1807年），在《爱丁堡评论》（*Edinburgh Review*）上受到了严厉的批评。1809年，拜伦以一篇具有斯威夫特和蒲柏式尖锐讽刺风格的长诗《英国吟游诗人与苏格兰评论家》（*English Bards and Scotch Reviewers*）对此作了回击。此举立即为他赢得了声誉。同年，他离开英国，去漫游西班牙、葡萄牙、意大利和巴尔干半岛（图17.19）。相貌英俊并且衣着华丽的拜伦同众多上流社会和贵族阶级的妇女们社交往来。他最著名的长诗《唐·璜》（*Don Juan*）（1819—1824年），描绘了一个已经为大多数读者所熟知的花花公子。他的大部分追随者都猜测这首诗是半自传性的，因为它的创作始于他在意大利与特里萨·桂乔丽伯爵夫人产生暧昧关系之后不久，而伯爵夫人在他的余生中一直都是他的情妇。他的一个女性朋友带着一些不无真心欣赏的口吻说：“他疯狂、败坏，去了解他是危险的。”1824年，拜伦在帮助希腊人抗击土耳其的战争中病死于巴尔干，就是在同一年，德拉克洛瓦创作了《希阿岛大屠杀》（见图17.6）。

图17.19　托马斯·菲利普，《作阿尔巴尼亚装束的拜伦勋爵》，1814年，布面油画，75×62厘米，收藏于伦敦国家肖像画廊。穿着这身服装，拜伦看上去非常靡艳，这表现了在他的作品中所反映出的，对于异国情调的喜爱，以及对巴尔干文化的兴趣。

艾米莉·勃朗特　《呼啸山庄》（1847年）是艾米莉·勃朗特（1818—1848年）的杰作，是用与简·奥斯丁的古典样式相同的结构方式组织起来的，但它是彻头彻尾的浪漫主义作品，以其激烈场面和狂放风格开辟了新天地。

奥斯丁世界中的体面（英国式的“虚伪做作”）消失了，代之以一个充满风暴和混乱的世界。同启蒙主义理性而平静的世界完全不同，其小说的中心人物表现出由情感所支配的，针对整个社会的破坏倾向，就像他们对周围的环境所做出的回应一样。理智与社会礼仪被剧烈的感情和个体的表达所取代。自我的要求和需要是极为重要的。人的天性是无法抑制的、不受拘束的、至高无上的，并表现为暴风雨以及随后的平静，类似于勃朗特的人物所表现出来的对比强烈的情感，也类似于在聆听浪漫主义音乐，比如舒伯特的音乐时，那种宁静温和的抒情段落和充满热情的戏剧效果的交替。而且，无论是在文学家还是音乐家的作品中，戏剧冲突往往在平静与安宁中爆发出来，暗示了在内心处境和外部处境上都发生突变的潜在可能性。

约翰·沃尔夫冈·冯·歌德　浪漫主义时代最有影响的作家也许是约翰·沃尔夫冈·冯·歌德（1749—1832年），他的前半生处于启蒙主义时代，后半生则处于浪漫主义时代。他目睹了从启蒙主义强调理性、客观和科学事实，到浪漫主义

关注感情、主观和想象真实的意识转变。

歌德生长在法兰克福，早年在斯特拉斯堡大学学习法律，他在那里结识了德国批评家、思想家J·G·赫尔德（J.G. Herder）。18世纪70年代，歌德与赫尔德和弗雷德里希·席勒一起，献身于德国早期浪漫主义，领导了“狂飙突进”运动。歌德对此运动的贡献是小说《少年维特之烦恼》（1774年）。这部作品的巨大影响遍及整个欧洲，它表达了对于启蒙主义所鼓吹的客观、唯理、节制等理想的不满。在小说中，维特这个受过教育的年轻人，放弃了政府部门的职位，去寻找人生中更为重要的意义。他变得与社会格格不入、郁郁寡欢，直到他结识并爱上了一个年轻女子，不幸的是，她已经同一个商人订了婚，并最终与之成婚。维特为她着魔，并最终自杀。

歌德最著名的作品《浮士德》（1808年），是基于中世纪时德国学者约翰·浮士德的一生而创作的，人们认为他把自己的灵魂卖给了魔鬼来换取学问。《浮士德》已经被描述成一部可以为欧洲浪漫主义下定义的作品，一部概括了浪漫主义时代品性和精神的作品，一部用它所有的丰富热望来表现忧心忡忡的浪漫想象的作品。

终其一生和整个创作生涯，歌德一直在启蒙主义的理性理想和浪漫主义时期的激烈感情之间摇摆不定。在《浮士德》中，读者面对着两种可供选择的人生观，分别由浮士德和魔鬼靡菲斯特表现出来。浮士德是一个有才智的人，一个知识渊博的学者，沉迷于对自然经验的探索之中；而靡菲斯特，他为浮士德提供了尝试更加积极的感情生活的机会。浮士德始终是一个分裂的形象，一个无法将自己意识中两个不同的方面——科学理性主义和充满诗意的直觉——和谐地融为一体的人物。

沃尔特·惠特曼　在19世纪的美国诗人中，有两人比其他所有人都要出色：沃尔特·惠特曼（1819—1892年）和艾米利·狄金森。狄金森因其特异、简约的个人风格而少有效仿者，与她不同，惠特曼极大地影响了后来的美国诗人。威廉·卡洛斯·威廉姆斯（William Carlos Williams）效仿了惠特曼对平凡事物的关注，以及他的诗行实验。华莱士·史蒂文斯（Wallace Stevens）显示出可以在惠特曼的《穿过布鲁克林渡口》中发现的沉思冥想的哲学气质。更晚近时期，艾伦·金斯堡（Allen Ginsberg）表现出了与惠特曼早期风格有几分类似的放肆与粗犷。

惠特曼抛开了那个时代流行的诗歌结构，发展出了更开放、流畅的形式。他摈弃了过时的诗歌语言，追随着华兹华斯的“为人们真正使用着的语言”，使用随意的、无拘无束的语言写作。惠特曼也将庄严崇高的语言同普通会话融合在一起，就像他自己评论的一样，导致了一种“新的风格……在新的理论和新的题材迫使下出现”，从而远远地背离了欧洲的样式。惠特曼在《草叶集》中进行了体裁的创新，他花了将近五十年时间来写作和修改的这部曾被描述为“一次语言实验”的作品，他这么做是想要“给予我们的文学一些将属于我们自己的东西……来巩固和加强我们的民族性。”在这里，他就像许多19世纪的艺术家一样，在音乐、绘画、文学作品里表达了自己的民族主义倾向。

艾米莉·狄金森　与惠特曼诗歌中崇高振奋的雄心截然不同，狄金森（1830—1886年）的诗歌品性更为倾向于深入内心。虽然惠特曼和狄金森各自给美国诗歌带来了引人注目的原创性，但他们的诗有着巨大差异。随便瞥一眼他们诗歌中的任何一页，就能看出视觉形象上的重大差别。惠特曼的诗是豪爽的，使用拉长的诗行和扩充的诗节。而与此形成对照，狄金森的诗是简洁严谨的，使用四行诗节来提取情感和思想的精华。

惠特曼直率的诗歌形式，是与他直率的态度，以及他友好开朗的公众风度相应的。与之相反，狄金森的诗要个人化很多。她充满沉思的诗歌部分来源于17世纪作家，比如约翰·多恩等人超自然的玄学诗，部分来源于新教的赞美诗传统。狄金森频繁而富有创造性地运用新教赞美诗的格律，并且遵循它们通常的诗节模式。她对赞美诗格律的适应，是与她对正统基督教传统教义的适应相一致的。尽管她的许多诗歌都反映了她的加尔文教徒传统——特别是当他们的宗教气质与激烈感受到的心理体验相交的情况下。由此表明，狄金森不是一个正统的基督教徒。“有些人去教堂守安息日，”她写到，“我也守，但只是在家中祈祷。”她对于自然的热爱将她同其清教徒前辈们区分开来，而使她与同时代的先验论者，比如爱默生、梭罗和惠特曼有了本质上的关联，尽管她对生活的梦想要比他们晦暗许多。

狄金森一生的大部分时光都在马萨诸塞州的阿默斯特小镇度过，她过着一种近乎隐居的生活，也在她出生的那幢房子里去世。狄金森的诗深入探究了几种经验——爱、死亡、怀疑和信

仰。在审视她的经验时，狄金森小心翼翼地说出真理，但是她是用“迂回的”方法来表述的，就像她在一首诗中表达的：“说出所有的真理，但切莫直言。”她艺术才能的一部分就包含了这种能够引领读者分享她对于真理的探索的方法。她诗歌中有保留的主张，连同它们谜一样的意象和质问的姿态，重重相加，全都暗示着生命是神秘而复杂的，正如它对如此多的浪漫主义艺术家们所展示的那样。

音　乐

音乐释放情感的能力似乎优越于单纯的文字和图像，也许因此成了最“浪漫”的浪漫主义艺术形式。浪漫主义音乐并不是同海顿、莫扎特的古典思想的一次决裂，而是对交响乐以及其他纯音乐形式中情感表达技巧的一次扩充。无论是在长度上还是在主旨上，浪漫主义音乐都作为一块听觉调色板，调配着新的音色和音调。浪漫主义作曲家创作那些表达个性与创新，以及赞美自然的乐曲，在形式、和声和风格上开辟了新的天地。他们还发展出了一种能够反映政治和社会取向变化的音乐语言。他们所关注的是自由和自我表现，是自然的伟大庄严，是民间传统，是罗曼蒂克的爱情的沉浮变迁。并且，最重要的是，他们的音乐表达的是强烈的感情。

浪漫主义音乐的一部分特征得益于工艺的进步，比如铜管乐器中可以改变音调的栓塞，以及木管乐器中的按键系统的发明，这些都显示了它们在管弦乐队中的分量；又比如较粗的钢琴弦的发展，它加深并增强了这种乐器的调性特征。浪漫主义音乐的另一些特征反映了社会的变化，比如音乐演奏会从教堂和王宫移到了公共音乐厅，这为大型音乐作品赢得了在更大的范围中，由更大的管弦乐队和合唱队演出的机会。这种类型的变化，连同新的音色、音质一起，使管弦乐队所演奏的音乐更加丰富。

大体而言，虽然与几个世纪之前流传下来的类似作品相比，一些浪漫主义作品趋向于规模更大、篇幅更长，但是一种在音乐史上更具里程碑意义的对小规模、袖珍型作品的创作热忱，仍然与之并肩发展了起来。比如，肖邦和舒伯特写了许多长度只有几分钟的短小钢琴曲。除开其他人的创作，舒伯特和舒曼发展起来的“利德”（Lied，德国民谣歌曲，或称艺术歌曲）也是一种小型作品，是为了由一名歌手和一位伴奏者在某人宅邸中的一间屋子里表演而设计的。浪漫主义音乐的庞大在两个方面表现得非常显著：需要表演交响乐和合唱队作品的管弦乐队的规模，以及某些作品本身的规模。比如，古斯塔夫·马勒（Gustave Malher，1860—1911年）的一些交响乐，持续两小时，需要超过一百名管弦乐演奏者和一百名合唱队歌手。而理查德·瓦格纳（Richard Wagner）将四部歌剧组合起来，创作出了一部组剧，《尼伯龙根的指环》（*Ring of the Niebelung*），它的演出需要花十三个小时。

标题音乐　标题音乐是浪漫主义乐曲的一种特有形式。作为对不涉及除乐音、音乐形式和音色以外任何东西的“纯音乐”的反拨，“标题音乐”用悦耳的音调描述一个场面、一个故事、一个事件，或其他非音乐的情境。充分刺激头脑的联想和诱导能力，强调一种乐器特有的性质和音质，标题音乐努力尝试去模仿那些超越了音乐本身的东西。

早期的作曲家们就已经使用长笛来模仿鸟鸣声了，就像巴洛克时期的作曲家安东尼奥·维瓦尔蒂在《四季》中所做的。文艺复兴时期的作曲家们，比如托马斯·威尔克斯（Thomas Weelkes），已经使用一种向下的旋律运动来模仿人类的叹息声。但是浪漫主义时代的作曲家们将描述性音乐的观念发展到了一个更加雄心勃勃的阶段，他们创造了一种能够支配整部交响乐乐章或作品的音乐标题。比如，在他通常被称为“田园交响曲”（the Pastoral Symphony）的第六交响曲中，贝多芬为全部五个乐章都冠以描述性的标题，包括“初到乡村时所唤起的愉快感受”和“雷暴雨”。

赫克托·柏辽兹　赫克托·柏辽兹（Hector Berlioz，1803—1869年）是最富革新精神的浪漫主义作曲家之一。在攻读了一个医学学位后，他转而致力于音乐，他分析乐谱，参加歌剧表演，教授音乐课，在剧院合唱队里演唱并作曲。离开巴黎音乐学院后不久，柏辽兹创作了《幻想交响曲》（*Symphonie Fantastique*），是一部以创新的管弦乐编曲、奇异的巫魔会式音乐娱乐和自传题材震惊了巴黎听众的作品。它表现了柏辽兹对英国女演员哈里特·史密森“永不停止和无法抑制的激情”，他违背了双方家庭的意愿追求她，并最终同她结婚。

《幻想交响曲》共包含五个乐章：（1）幻想与激情，（2）舞会，（3）乡村景色，（4）断头台进行曲，（5）巫魔会之梦。每一个乐章都

使用了迥然不同的音乐素材。举例来说，第一个乐章将幻想的情绪与一个充满紧张与激动的乐段结合起来，戏剧性的声部渐增和迷狂般循环往复的音乐主题贯穿整个乐章乃至整首交响乐。这种“固定乐思”，或者用他自己的说法，这种“偏执”，用音乐体现了他的幻想，“对他来说，那心爱的人本身就成为了一个美妙的旋律，一个在他身边任何地方都萦绕不散的、反复出现的主题”。柏辽兹根据标题音乐的需要，在每一个乐章中都变换使用这一关于爱人主题的“偏执”。这种“偏执”使整部交响乐成为一个统一体，并将它推向悲剧式的终结。自始至终，柏辽兹不断地扩大管弦乐队的音域，大范围地引入各种乐器，包括铃、铙钹、并附有带海棉的鼓槌、一面小军鼓和四架竖琴。

弗朗茨·舒伯特和约翰尼斯·勃拉姆斯　受到这一时期抒情诗创作爆发的启示，许多作曲家转而致力于创作歌曲。弗朗茨·舒伯特（1797—1828年）居住在维也纳，与贝多芬同时代。在他的整个创作生涯中，他创作了超过六百多首歌曲，其中有许多是根据歌德的诗歌来进行配曲的。他还写过三部“组歌”，或者说三组相互联系的歌曲，其中包括作于1824年的《美丽的磨坊女》（*Die Schone Müllerin*），它讲述了一个爱情故事，这个故事有着欢乐的开始，却以悲剧告终。

歌曲也是约翰尼斯·勃拉姆斯（Johannes Brahms，1833—1897年）最喜爱的形式之一，他的创作主要是在19世纪后期。当他还是个孩子时，他在家乡汉堡的酒吧间和咖啡馆里弹钢琴，在1848年匈牙利起义期间，当这座城市被难民所淹没时，吉普赛人的歌曲和旋律激起了他强烈的兴趣。他最著名的歌曲，今天以“勃拉姆斯摇篮曲”（Brahms's Lullaby）命名而广为人知，此曲是1868年为一名在汉堡唱诗班演唱的妇女的男婴而创作的。虽然仅仅只有两分钟多一点的长度，但这首歌却是有史以来最宁静、最安详的歌曲之一。

除了歌曲，勃拉姆斯还创作了三部重要的协奏曲，其中两部是钢琴协奏曲，一部是小提琴与管弦乐协奏曲。他谱写了四部重要的交响曲，以及数量众多的室内乐和钢琴独奏曲。他的管弦乐特别显著地反映出了形式主义的浪漫风格，较之于浪漫主义音乐，它们更加严谨地遵守着从贝多芬那里继承下来的古典主义音乐结构。

肖邦与钢琴　如果说柏辽兹代表了浪漫主义作曲家的一极，那么弗雷德里克·肖邦（1810—1849年）就代表了另一极。柏辽兹主要创作大型作品，而肖邦则写小型作品。柏辽兹主要为管弦乐队谱曲，而肖邦几乎专门写钢琴曲。在整个18世纪以及19世纪的早期，“钢琴”（那时称作pianoforte，本意为轻柔、响亮）是一种比今天音乐会上看到的式样小一些的乐器。贯穿整个浪漫主义时期，它都被作为一种演奏短小抒情曲的独奏乐器，或者作为歌曲的伴奏乐器，并在管弦乐队中使用。不同于靠弹拨琴弦发声的拨弦古钢琴，钢琴用细小的毡头槌打击琴弦，这使音乐家们仅仅靠或多或少地在琴键上施加压力就能调节音色的温和与高亢——因此，它的名称，轻柔（piano）和响亮（forte），后来被简写为钢琴（piano）。

肖邦创作了两首钢琴协奏曲，两部大型的钢琴奏鸣曲，一系列不太长的钢琴独奏曲，还有两组练习曲，一批不同调性的“序曲”，一组音调大多十分忧郁的“夜曲”，以及许多“华尔兹舞曲”、“波洛涅兹舞曲”和“玛祖卡舞曲”，它们捕捉到了巴黎沙龙和波兰乡间的灵魂与风情。波洛涅兹舞曲和玛祖卡舞曲反映了波兰部分国土处于俄国人统治之下的那一时期的民族精神。肖邦最广为人知的作品之一——宏伟庄严的《乐曲53号，降A调波洛涅兹舞曲》（*Polonaise in A Flat, op. 53*），表达了一个高尚伟大的灵魂所具有的欢乐和自豪。波洛涅兹舞曲的灵魂使它变得高尚，它悦耳的音调使它令人难以忘怀，而它对演奏技艺的要求则使它成为钢琴演奏家们展示眩目技艺的完美乐章。

在最具抒情意味和给人美感的作品中，肖邦的夜曲魔法般唤起了关于月光和幻想的影像。比如《降E调夜曲2号》（*Nocturne no 2. in E Flat*），缓慢舒展并始终弥漫着忧郁情调。短暂激奋之后伴随着一个宁静尾声，与作品中渗透着的苦乐参半和沉思冥想的悲哀心情相一致。肖邦展示钢琴丰富的音色，开发其产生共鸣的音乐潜力，革新了以后的作曲家们为乐器谱曲的方式。

朱塞佩·威尔第与大歌剧　早在17世纪，作为一种独特的表演形式，歌剧第一次出现在意大利。克劳迪奥·蒙特威尔第（Claudio Monteverdi）为歌剧的发展做出了深远的贡献，并促进其流行。在18世纪，随着莫扎特谱写了包括《唐·乔瓦尼》和《费加罗的婚礼》在内的歌剧杰作，歌剧开始在英国和奥地利受到欢迎。然而，直到19世纪，随着各国浪漫主义作曲家们纷纷加入这一兴

盛的音乐类型中，歌剧才在国际上风行起来。

1820年后，中产阶级的兴起有助于引入一种新的歌剧，即全场只用唱而不用说的大歌剧，它在舞台观赏性上对观众产生的吸引力和在音乐上的吸引力一样大。除了大歌剧的戏剧效果和热烈激情之外，还并存着喜歌剧（comic opera），它延续着一个世纪前的繁荣。

在意大利所有的浪漫主义作曲家中，最伟大也最重要的是朱塞佩·威尔第（Giuseppe Verdi，1813—1901年），他的音乐是戏剧精神、力量和激情的缩影。威尔第生于意大利北部城市帕尔马附近，只受过很少的正规音乐训练。威尔第的创作生涯从19世纪50年代的一系列早期歌剧——《弄臣》（*Rigoletto*）、《吟游诗人》（*Il Trovatore*）、《茶花女》（*La Traviata*）开始，在19世纪60年代的一系列通俗歌剧——《假面舞会》（*Un Ballo in Maschere*）、《命运之力》（*La Forza del Destino*）、《唐·卡洛》（*Don Carlos*）中得到延续，并以19世纪70年代和80年代的一系列大歌剧——《阿依达》（*Aida*）、《奥塞罗》（*Otello*）（根据莎士比亚的戏剧《奥塞罗》改编）、《福斯塔夫》（*Falstaff*）（根据莎士比亚的戏剧《温莎的风流娘儿们》（*Merry Wives of Windsor*）改编）成功地结束。

《弄臣》创作于1851年，是威尔第最富于戏剧性的作品之一。《弄臣》根据法国浪漫主义作家维克多·雨果的一个剧本改编，通过一个诱惑、复仇和谋杀的故事，描写了强烈的激情和暴行。里戈莱托是一名驼背的弄臣，为曼图亚公爵服务。当公爵勾引了他的女儿吉尔达时，里戈莱托计划报复，买凶手谋杀他。他引诱公爵同玛达琳娜——他雇用的刺客斯帕拉富奇列的妹妹，一起到一家僻静的旅店住宿。里戈莱托希望当吉尔达发现公爵企图勾引玛达琳娜之后会断绝对公爵的爱，然而，当吉尔达牺牲了自己的生命来挽救公爵时，弄臣的希望破灭了。

威尔第为他的人物准备的旋律完美地表达了他们的感受。公爵演唱了著名的歌剧咏叹调之一“女人善变”（“La donna e mobile”），它完美地捕捉了公爵的轻浮和游戏爱情的本质。在这支曲子之后，威尔第为公爵、玛达琳娜、吉尔达和里戈莱托准备了一个四重唱，来表达他们各自所关心的事。作为对公爵优雅诱人、旋律优美的唱段的回应，玛达琳娜发出一连串讽刺的大笑。吉尔达的调子充满了痛苦和悲伤，里戈莱托在诅咒公爵时表现出了激昂的愤怒。威尔第巧妙地平衡了单个歌手的演唱，这样，他们的合唱曲在演唱时就融合成一种统一的、富有戏剧效果的情感表达了。

理查德·瓦格纳　如同贝多芬统治了19世纪上半叶的音乐界一样，理查德·瓦格纳（Richard Wagner，1813—1883年）统治了19世纪下半叶的音乐界，事实上，正是通过对贝多芬作品的认真研究，瓦格纳才成为了一名作曲家。晚年瓦格纳曾解释说，他希望为歌剧所做的，就像贝多芬为交响乐所做的一样——使它能够表现广阔的经验领域，并让它获得压倒性的情绪效果。瓦格纳称他创造的新型歌剧为“音乐剧”。与贝多芬的作品表现出的一种对于人性潜能的深切希望有所不同，瓦格纳对生活表现出一种更为悲观的态度，他强调的是一种非理性的、为情感所支配的盲目力量驱动着人类的行为。瓦格纳的作品包括富有喜剧风味的《纽伦堡的名歌手》（*Die Meistersinger von Nurenberg*）、神秘奥妙的《罗恩格林》（*Lohengrin*）、充满美感的《特里斯坦和伊瑟》（*Tristan and Isolde*），它们对于日后欧洲音乐风格的影响，可能要比19世纪晚期的任何作品都要大。他的歌剧描绘那些生活于不可控境况下变得不幸的人们，比如在《特里斯坦和伊索尔德》中，两个相爱的人始终分离，直到最终死亡才使他们结合在一起。

瓦格纳风格的音乐剧将歌曲与器乐，舞蹈、戏剧与诗歌集合在一条纯粹的、完整的艺术河流之中。瓦格纳雄心勃勃的目标是要恢复音乐在歌剧中的重要性，在管弦乐队与歌手之间建立起更好的平衡，并提高歌剧剧本或脚本的质量。通过在中世纪传说和北欧神话中为自己寻找主题，并亲自为歌剧音乐创作剧本和小脚本，瓦格纳最终得以实现了这个目标。

瓦格纳歌剧风格的管弦乐作曲并不仅仅是为咏叹调提供美丽的伴奏，他是想要唤起强烈的感情，为舞台情节做出诠释，将事件与情节联系起来，并且反映人物的行为。瓦格纳通过对“主乐调”的使用，部分地实现了这些目标。主乐调通常是旋律或节奏的片断，当演奏它们时，听众会联想起特定的人物和行动，这和某一部电影或电视剧的主题曲在观众头脑中引发联想的方式有些相似。

四部曲《尼伯龙根的指环》通常被认为是瓦格纳最伟大的作品，它包括《莱茵的黄金》（*The*

链接　歌德与舒伯特：诗与歌

由于浪漫主义运动的刺激，19世纪出现了抒情诗创作的大爆发。在英国、法国，特别是在德国，诗歌从作家们笔下倾泻而出，他们之中有威廉·华兹华斯、塞缪尔·泰勒·柯勒律治、约翰·济慈、拜伦勋爵、阿尔弗雷德·德·缪塞、维克多·雨果、海因里希·海涅。在德国诗人中，约翰·沃尔夫冈·冯·歌德的诗尤其激发了年轻的维也纳作曲家弗朗茨·舒伯特的灵感。

舒伯特为许多诗谱了曲，他使一种称为"利德"（Lied，Lieder的复数形式）的音乐艺术形式臻于完美。利德是一种配有伴奏的艺术歌曲，通常配合钢琴，因为它与诗歌的音调、情绪和细腻十分相配。舒伯特创作了600多首利德，其中50多首，是根据歌德的诗创作的。在舒伯特为歌德的脚本配乐的歌曲中，最才华横溢的当属《魔王》（*Erlking*），此曲是他十几岁时所作。

歌德的叙事诗改编自丹麦传说，充满着不可思议、令人敬畏的浪漫主义气质。诗歌讲述了一个男孩同他的父亲骑马穿过树林时，受到了魔王的追逐和诱惑，最终，他被魔王用暴力劫走了。

父亲：孩子，你为何这样恐惧惊慌？

儿子：父亲，你可看见魔王？他戴着王冠，披着长袍？

父亲：孩子，那是雾影在飘荡。

魔王：亲爱的孩子，来，跟我来！我要和你一起玩最有趣的游戏。无数鲜花已经开遍河岸，我妈妈有许多金色的衣裳。

儿子：父亲，父亲，你可听到，那魔王在对我低声呼唤？

父亲：别害怕，我的孩子，你别害怕；那是风吹落叶沙沙作响。

……

魔王：我真爱你，你容貌美丽，使我欣喜！要是你不愿意，我就用暴力！

儿子：父亲，父亲！他抓住我啦！那魔王使我不能呼吸！

叙述者：那父亲战栗不已，他骑马匆匆，把呻吟的孩子紧紧抱在怀里；他赶回家里，焦虑不安，筋疲力尽，怀里的孩子——已经死去。

在为歌德的诗谱曲时，舒伯特面对着一项艰巨的挑战，即使用音乐来分别描绘四个人物——父亲、儿子、叙述者和魔王的台词与嗓音。他对这一挑战的回应，展现了他早期的音乐天赋。通过赋予他们完全不同的旋律，并且将他们的乐曲放进不同的声乐演唱音域，舒伯特成功地区分了诗中的人物。孩子的台词是高音并含着恐惧。父亲的台词在较低的音域并且传达着信心。魔王的旋律轻快活泼、甜美诱人。舒伯特还通过钢琴伴奏中飞驰的三连音刻画了马的形象。贯穿于所有人物台词的交替之中，舒伯特通过不断提高孩子台词的音高，并且增强它的强度来制造紧张不安的气氛。在乐曲逼近结尾的时候，舒伯特改变了魔王乐曲的特征，使魔王的乐曲由迷人、诱惑一变而为危险的恐吓。

在为歌德的诗歌谱曲的过程中，舒伯特发现了诗人的语言、意象和故事在音乐上的对等物。他最具戏剧性的技巧之一，是在结尾的地方使乐曲慢下来，事实上，他使歌手和伴奏者在最后一句台词的中段有一个戏剧性的暂停："怀里的孩子——已经死去。"

Rhinegold）、《女武神》（*The Valkyries*）、《齐格弗里德》（*Siegfried*）和《诸神的黄昏》（*The Twilight of the Gods*）四部歌剧。这部歌剧根据挪威神话改编，它所讲述的故事，它的唱段和管弦乐编曲，它的舞台表演、布景和服饰中（图17.20），都充满着伟大和庄严。

俄国音乐

在18世纪彼得大帝的欧化政策启动之前，俄国音乐主要由宗教音乐和民间音乐组成。然而当沙皇从西方归来之后，欧洲音乐，尤其是那些创作于18世纪至19世纪之间的欧洲音乐，极大地影响了俄国的创作。在那些能够将两种音乐风格综

合起来的作曲家中，包括莫杰斯特·穆索尔斯基（Modest Mussorgsky）——他以歌剧纪念伟大的俄国领袖，还有彼得·伊利奇·柴可夫斯基——他的芭蕾、歌剧、交响乐和室内乐作品，使他成为倍受国际赞誉的人物。

莫杰斯特·穆索尔斯基　莫杰斯特·穆索尔斯基（1839—1881年）在政府供职以养活自己，他创作的作品相对较少；但他的每一件作品都反映了俄罗斯民族的重要品质。19世纪60年代，穆索尔斯基领导了俄罗斯的民族音乐流派，将俄罗斯民间音乐的元素融合进自己的作品之中，并在西方的大小音阶之外，使用了古代俄罗斯教会音乐的范式。

穆索尔斯基最为卓越的作品是《波利斯·高德诺夫》（*Boris Godunov*），这部歌剧深刻地揭示了人类的灵魂。《波利斯·高德诺夫》是根据俄国诗人亚力山大·普希金（1799—1837年）的诗改编的。歌剧共四幕，以一场包括两首重要合唱赞美诗的序幕开场，背景设置在克里姆林宫教堂前，它传达了古老俄国的民族与宗教精神。穆索尔斯基还在作品中加入了教堂的钟声，作为俄罗斯宗教热情的象征，它几乎与宗教圣像一样重要。

彼得·柴可夫斯基　如果说穆索尔斯基被看作是最富有民族主义精神的俄罗斯作曲家之一，那么彼得·伊利奇·柴可夫斯基（1840—1893年）则可以说是最欧化的一个。30岁的时候，柴可夫斯基被介绍给了一个富有的资助人娜婕达·冯·梅克。他的资助人允诺资助他的物质需要，条件是他们不见面只通信。他们之间往来的超过三千封信件为我们提供了一幅柴可夫斯基作为一个艺术家和一个男人的私密图景。虽然他常因过分感伤而受到责备，但他的六部交响乐，却是俄国作曲家受到西方影响的最佳例子。柴可夫斯基是最早访问美国的俄罗斯作曲家之一，他的音乐在美

图17.20　布伦希尔被火焰包围，见于1989年上演于伦敦修道院花园广场皇家歌剧院的瓦格纳四部曲《尼伯龙根的指环》。

国和在他的祖国一样，至今仍十分受欢迎。他的《1812年序曲》（*1812 Overture*）是一部美国人特别喜爱的作品，那是为庆祝俄国战胜拿破仑七十周年纪念而创作的。这首曲子经常在7月4日庆典时演奏，演奏时伴随着轰鸣的礼炮、熟悉的曲调、响亮的钟声以及烟火。

柴可夫斯基最为著名的芭蕾音乐，比如《天鹅湖》、《睡美人》、《胡桃夹子》。他的作品展示了一种创造优美旋律的天赋，同时也证明了他作为一名管弦乐谱曲家的技艺，他能够使所有种类的管弦乐器的音色和各种充满表现力的特性都得到凸显。在戏剧感和强烈情感方面，柴可夫斯基的音乐同来自法国、意大利、德国和奥地利的其他19世纪浪漫主义作曲家有着重要而密切的关系。

表格17—1　浪漫主义作曲家及其代表作

路德维格·冯·贝多芬（1770—1827年）：《第五交响曲》（*Symphony no. 5*）
弗朗茨·舒伯特（1797—1828年）：《魔王》（利德或艺术歌曲）
赫克托·柏辽兹（1803—1869年）：《幻想交响曲》
弗雷德里克·肖邦（1810—1849年）：《革命练习曲》（钢琴曲）（*Revolutionary Etude*）
理查德·瓦格纳（1813—1883年）：《特里斯坦和伊瑟》（音乐剧）
朱塞佩·威尔第（1813—1901年）：《波希米亚人》（歌剧）（*La Boheme*）
约翰尼斯·勃拉姆斯（1833—1897年）：《第二钢琴协奏曲》（*Piano Concerto #2*）
彼得·伊利奇·柴可夫斯基（1840—1893年）：《胡桃夹子》（芭蕾）（*The Nutcracker*）

现实主义

现实主义这个术语惯常被用来描述艺术中的一种发展，在这种发展中，许多艺术家试图用一种非理想化的方式来传达现代生活的真实面貌。艺术家的角色，不再是单纯地揭示美好与崇高，而是要让公众睁开眼睛看他们周围的世界；不仅仅是看到它的美好和崇高，也要看到它的残忍的真实。在现实主义的艺术和文学中，目标是要讲述事实，而不必局限于那些更高的、完美的理想。对现实主义者而言，平凡的事件和对象同英雄和重大历史事件一样有趣。1789年革命之后，这一倾向日益明显，因为创造历史的不再是贵族政府，而是普通劳动阶级。因此，现实主义艺术转向劳动阶级的生活以寻求灵感。

欧洲和美洲的工业革命

图17.21　奥诺雷·杜米埃，《特朗斯诺奈街，1834年4月15日》，1834年，石版画，29.2×44.8厘米，收藏于芝加哥艺术学院。杜米埃曾写到："每个人都必然是他那个时代的一部分。"这幅赤裸裸的、震撼人心的图画记录了路易－菲利普的军队对于民众的镇压。

1831年，里昂纺织工人为了获得更好的工资待遇举行罢工。这一情形僵持了三年，1834年，罢工者们同警察和国家军队爆发了为期六天的战斗，导致了数百人的死亡。几天以后，国王路易－菲利普将一份激进的报纸停刊，并逮捕了工人阶级社团"人权社会"的领导者。为了抗议，工人们再次走上街头示威游行，同政府军作战。在一个工人阶级聚居区，军队袭击了一栋公寓，他们声称那里有人向他们开枪。

奥诺雷·杜米埃　不久之后，漫画家奥诺雷·杜米埃（Honoré Daumier，1801—1879年）在一幅陈列于商店橱窗里的大型石版画《特朗斯诺奈街，1834年4月15日》（*Rue Transonain, April 15, 1834*）（图17.21）中，描绘了这次袭击的后果——一位父亲，穿着长睡衣，死在他的床边。在他身下，面朝下躺着他的孩子。他的妻子四肢摊开死在阴影中，另一个上了年纪的男子，也许是孩子的祖父，躺在画面右侧。这种对无辜者的大屠杀不仅激起了巴黎劳动阶级的愤怒，也使知识界义愤填膺。

卡尔·马克思和弗雷德里希·恩格斯

正是这种遍及欧洲的社会环境，影响了卡尔·马克思（1818—1883年）以及他的同事弗雷德里希·恩格斯（1820—1895年）。他们意识到，工人除非起来革命，否则无法获得有效的政治发言权，并且，由于日益机械化的工业系统——从中他们同样无法获得真正的经济利益——他们从自己的劳动中被剥离出来，所以下定决心要反抗。"资产阶级……已经将医师、律师、教士、诗人和学者都变成了他们出钱招雇的雇佣劳动者。"他们在《共产党宣言》（1848年）中写到："生产的不断变革，一切社会关系的不停动荡，永远的不安定与变动，这就是资产阶级的时代不同于过去一切时代的地方……一切固定的东西都烟消云散了，一切神圣的东西都被亵渎了，人们终于不得不用冷静的判断力来面对生活的真实境况。"

当马克思写下这些话的时候，欧洲正经历着前所未有的经济衰退。革命接踵而来：首先是在1848年2月的法国，然后是在德国、奥地利、匈牙利、波兰和意大利。在法国，为了安置人们就业，政府建立了国家工场（人们所熟知的"工作室"）。但是登记人数很快就膨胀到了政府无法处理的规模——到6月时已有120，000人——并且政府由于对自己在不经意间创造的一支由不满者和失业者组成的队伍而忧心忡忡，政府解散了工场。劳动阶级对此做出的反应是极其迅速的，6月23日全体起义。三天以后，在经历了一系列欧洲历史上最血腥的巷战以后，起义者们发现，他们被包围在了自己的街区中，大约有一万名阵亡者，更多的人在接下来的扫荡中也阵亡了，11，000名还活着的人被关押，并被流放到法国的殖民地，特别是北非。马克思写到，这是"将现代社会一分为二的两个阶级间的……第一次伟大战斗。"短短数星期后，德拉克洛瓦的《自由领导人民》被从储藏库中搬了出来，并对公众展出；随后在1848年10月10日，路易·拿破仑·波拿巴，法兰西第一帝国皇帝的侄子，在选举中以压倒性的优势当选为法国总统。

表现现代生活的画家们

罗莎·博纳尔　罗莎·博纳尔（Rosa Bonheur，1822—1899年）是第一批真正成功的劳动阶级题材画家之一。她虽然在巴黎长大，却厌恶那里的生活，更喜欢乡村生活。作为一名动物学学生，博纳尔做了详细的户外研究，甚至就在户外作画，这些画直接源于自然，并不仅仅是普通的练习。当她在巴黎的屠宰场研究动物解剖学，或者在巴黎的马市观察马匹的时候，博纳尔穿的是男装，她解释说，这是因为妇女装扮会妨碍她的工作。女扮男装使她得以进入那个原本把女性排除在外的世界中。她把自己描述为有着"粗鄙的几乎是野性的天性"，同时也为身为"完美的娇柔的"女性而深感自豪。

在1848年获得法国官方艺术沙龙一级勋章

之后，博纳尔于1849年受法国政府委托，创作了《尼维尔的田间劳动：为葡萄施肥》（*Plowing in the Nivernais: The Dressing of the Vines*）（图17.22），这幅画使她跻身于法国一流画家之列。该画描绘了农夫与自然界，尤其是与动物王国协调融洽的生活。她以一种近乎照片般的写实手法描绘出一幅美好的耕作生活图景：肥沃的土地，健壮的牛群，宜人的天气。这似乎图解了博纳尔同时代的作家乔治·桑（George Sand，1804—1876年，另一个女扮男装的女人）创作于1846年的小说《魔沼》（*The Devil's Pond*）中的诗句："一幅真正的美景，一个对画家来说崇高的题材。在平坦耕地那遥远的尽头，一个英俊的青年正驾驭着健美的牛群。"

居斯塔夫·库尔贝　当乔治·桑和博纳尔为法国农民阶级增添了荣耀的时候，居斯塔夫·库尔贝（Gustave Courbet，1819—1877年）却拒绝将劳动生活理想化。这位伟大的现实主义者在1848年大革命之后进入了创作繁荣期，他希望完全按事物原有的样子描述它们。1850—1851年间，他在巴黎官方艺术沙龙中展出的一系列大型油画作品引起了保守批评家们的愤怒，库尔贝发现自己不仅仅是在为自己的作品辩护，也是在为这些作品里人们的"纯正的真实性"辩护。事实上，大革命以后他就于1849年回到了自己出生的村庄奥尔南，到那里去描绘为农民所体验到的生活的真实面目去了。

《奥尔南的葬礼》（*A Burial at Ornans*）（图17.23）惹恼了公众，部分原因是它似乎有一点狂妄自大。3.10×6.40米，这是一个通常只为那些最严肃的寓言和历史题材保留的尺寸。这是为库尔贝的远亲，一个叫C·E·泰斯特的人举行的葬礼，奥尔南的市长、治安法官、库尔贝的父亲、以及他的三个姐妹都在哀悼的人群中，他们列队穿过画面，制造出了类似地平线的轮廓线。甚至连坟墓都像是在他们身后穿过高原的洛伊河谷的延续。然而，这幅画在情感上是没有焦点的。没有谁的眼睛注视着同一个地方，甚至没有注视着坟墓或棺材。连那条狗都了无兴趣地盯着别处。由于十字架似乎是歪斜地插在远处的地平线上，这一场景的宗教意义被破坏殆尽。由死亡带来的感情冲击也被完全去除了浪漫色彩。我们在这里目睹的只有单纯的事实。

如果将这幅作品同博纳尔的《尼维尔的田间劳动》作个比较的话，它缺乏理想主义的特点就特别明显。在库尔贝油画中，人物形象看上去是静态的，几乎在观众面前组成了一堵平坦的人墙；而博纳尔与此相类似的地平线格局却是动态的。在左侧，群山向下延伸并且逐渐远离观众；在右侧，牛群向上移动并逐渐接近观众。

库尔贝的下一幅主要作品《画家工作室》（*The Painter's Studio*）（图17.24），甚至比他

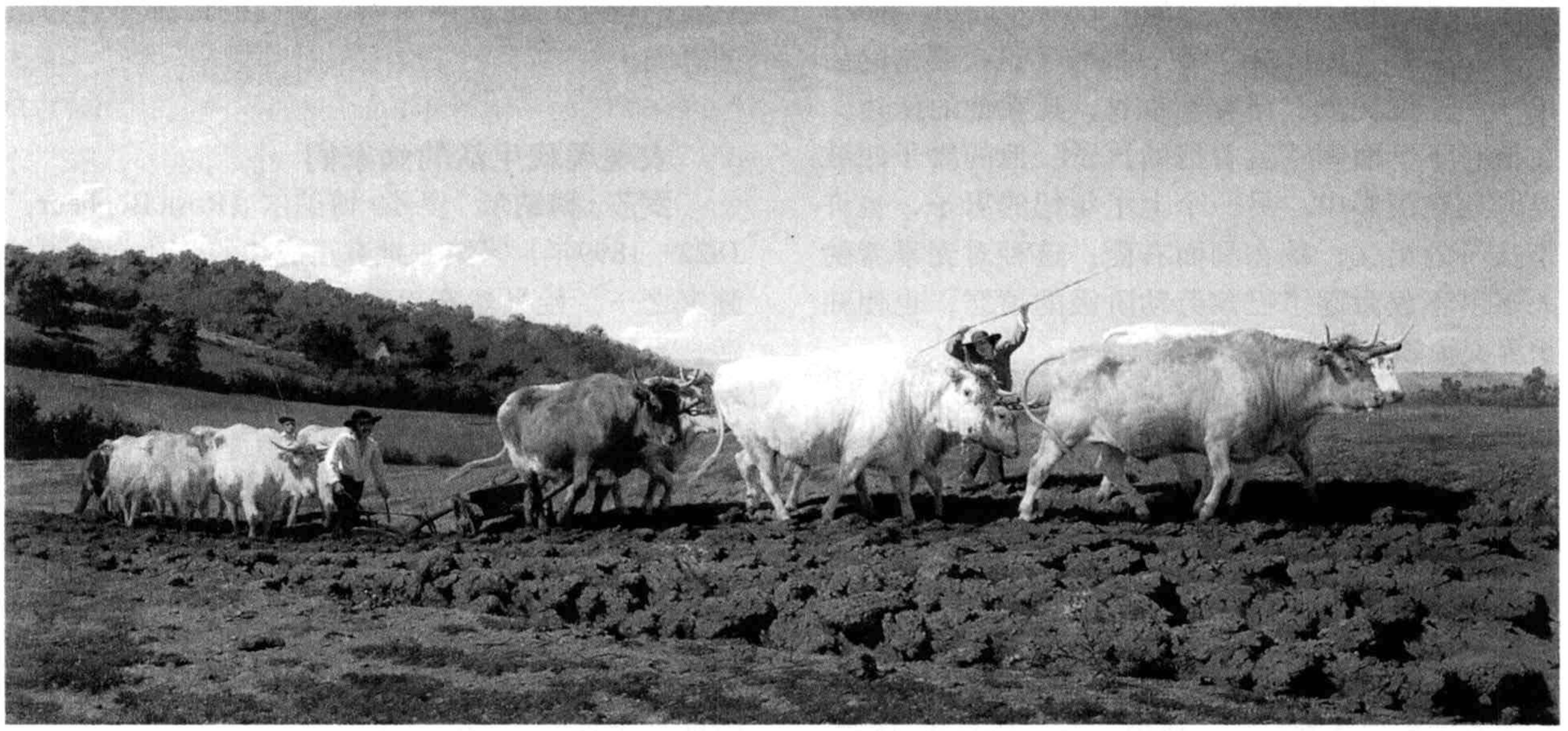


图17.22　罗莎·博纳尔，《尼维尔的田间劳动：为葡萄施肥》，1849年，布面油画，1.75×2.64米，收藏于巴黎奥塞博物馆。博纳尔紧切主题创作了这副表达自然之伟大庄严的实录。在这之前，这类主题被认为是不值得受到一名艺术家的关注的，当然，更不会以那么大的手笔来描绘。

图17.23　居斯塔夫·库尔贝，《奥尔南的葬礼》，1849年，布面油画，将近3.10×6.40米，收藏于巴黎卢浮宫博物馆。公众对于这幅油画的极端敌对反应是由于这样一个事实，即它的题材既不严肃，也不辉煌，更谈不上浪漫——库尔贝谈到它时就像是谈到浪漫主义的葬礼。他说："如果你能拿个天使给我看，我就给你画一个。"

先前的作品更不受赏识。由于1855年巴黎世界博览会拒绝接受这幅油画，所以库尔贝在博览会对面的马戏团帐篷里举办了他的个人画展，用一种"反展览"的方式将它向所有人展出。他称之为"现实主义帐篷"，而根本无视自己的困境。

正如副标题所提示的那样——《真实的寓言，七年艺术生涯的总结》（*A Real Allegory Summing Up Seven Years of My Artistic Life*）——这幅画是复杂的、象征性的。标题本身就是重要的象征元素，因为《画家工作室》（"工作室"这个单词在原先的法文标题中作atelier），唤起了对1848年国家工场的记忆，正是同一个"工作室"（atelier）导致了革命。库贝尔将自己绘成正在画洛伊河谷的样子，在他身后，一个裸体模特呈现在所有观众面前。库贝尔将自己画在画面正中间，好像被他周围环境中两股相反的力量给抓住了。左边是库贝尔的出身背景，是哺育了他的家乡的劳动者们。右边是他的支持者们，包括他的资助人以及收藏家，诗人查尔斯·波德莱尔也在其中，他在画面最右侧阅读一本巨大的书。

爱德华·马奈　爱德华·马奈（Edouard Manet，1832—1883年）是用最富个性的方式表现现代生活的画家。马奈出生于一个富裕的小康家庭，他是一个敏感而有教养的人，曾学习过文学和音乐（他和他的钢琴老师结婚了）。在两次参加海军学院入学考试都失败以后，马奈的家庭终于同意他学习美术。马奈在专科学校接受了包括在卢浮宫临摹绘画作品的训练。他特别欣赏哈尔斯、委拉斯开兹和戈雅等画家，所有这些人都以一种"涂抹"的风格从事画作，展现他们的笔触。

《草地上的午餐》（*Luncheon on the Grass*）（图17.25），作于1863年，常常以它的法文标题Le Dejeuner sur l'berbe被提及。那年，法国官方艺术沙龙的评审委员会否决了超过四千幅作品，在那些失望的画家以及他们的支持者中引起了巨大的不满，拿破仑三世不得不另外设立一个单独的沙龙来展出这些落选作品，称作"落选作品沙龙"。就这样有了两个沙龙，学院派的垄断被打破了。但即使是在落选作品沙龙中，《草地上的午餐》也被许多人认为是骇人听闻和丑恶可耻的。事实上，马奈并没有如公众所想象的那样描绘一个真实的事件；反之，他的材料来源是十分有名望的作品。1520年左右，意大利艺术家马克安东尼奥·拉伊蒙迪（Marcantonio Raimondi）根据拉斐尔的《帕里斯的判决》（*Judgment of Paris*）制作了一幅雕版画，三个中心人物的姿态即来自于此；它的主题非常接近于乔尔乔涅/提香的《田园景色》（见图13.37），当马奈还是个学生的时候，他在卢浮宫临摹过这幅画，这幅画同马奈的画十分相似，都描绘了两个穿戴整齐的男人和两个女伴在一起。

他的画风首先就已经得罪了不少人。他使用

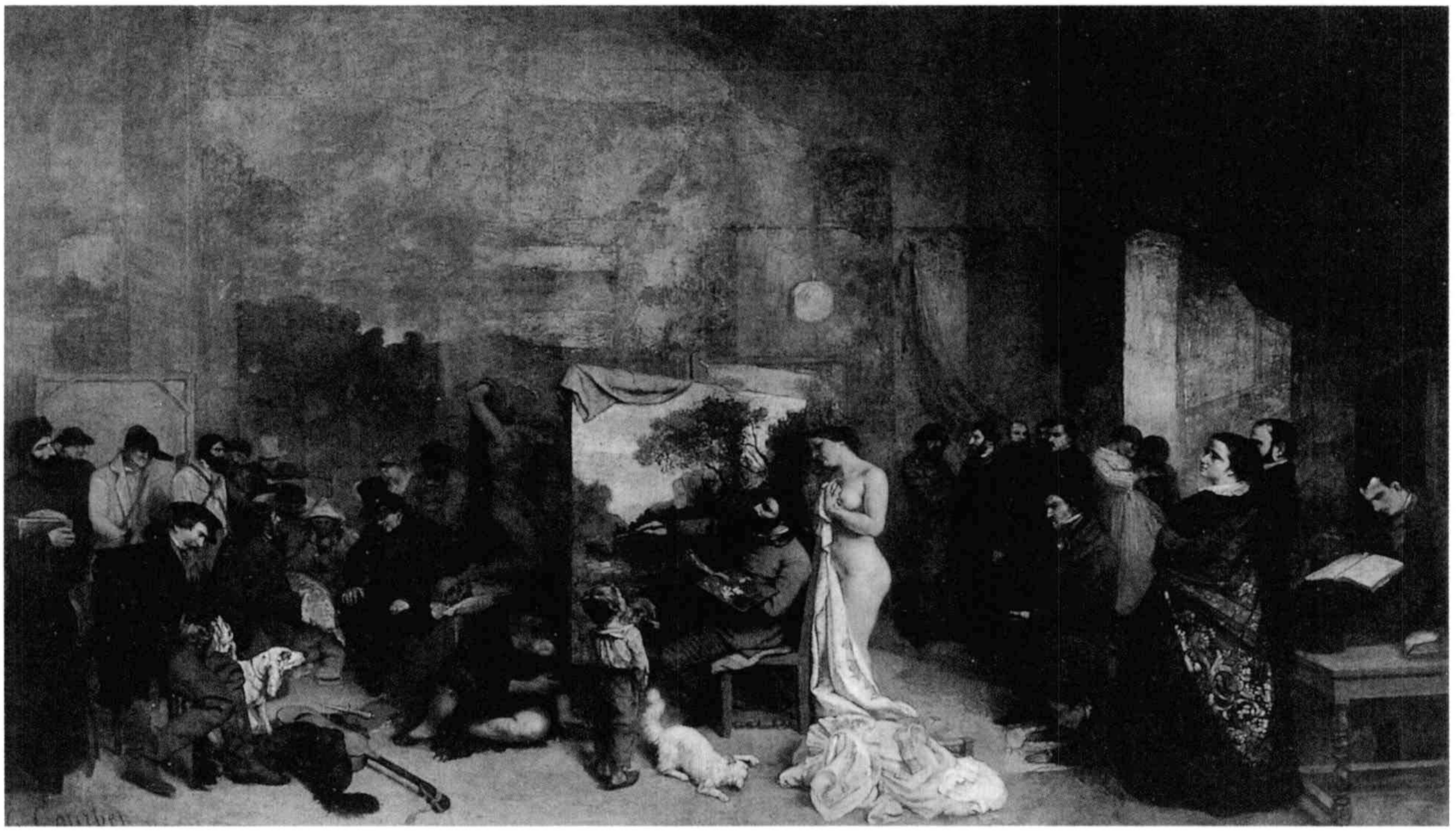


图 17.24　居斯塔夫·库尔贝，《画家工作室：真实的寓言，七年艺术生涯的总结》，1854—1855年，布面油画，3.61×5.99米，收藏于巴黎奥塞博物馆。裸体画和风景画是库尔贝绘画艺术的核心，就像它们在这幅油画中的位置所阐明的一样。

稀释过的油画颜料在画布上直接作画，这允许他抹去任何错误的地方，而这些错误的痕迹有时可能仍然清晰可见。当作品的轮廓确定下来以后，他便直接用粗放的笔触完成最后的着色。与公众所欣赏的平滑表面不同，马奈的笔触迅捷有力，并且全然清晰可见。

油画《奥林匹亚》（*Olympia*）（图17.26）也作于1863年，虽然1865年的官方沙龙接受它，但仍没有受到法兰西学院的认可。他们认为，它太像一幅草图了。而公众中也有反对之声，他们尤其针对画家对平面色块和沉重轮廓的运用大加批评。然而，马奈作画的方式就是明朗与直接。马奈认为，与其小心翼翼地制造高光与阴影来使形象表现出三维效果，还不如采用急速而自由的画法，故意使形象变得平面化——虽然这一画法被许多批评家斥为粗疏和无能。

《奥林匹亚》使观众们感到不安，不仅是因为它的技法，而且也因为它的内容。这幅油画再一次取材自一个传统的素材——这一次是提香的《乌尔比诺的维纳斯》（*Venus of Urbino*）——但是这一素材再一次被改得面目全非。画家的标题唤起了对古典先例的回忆——奥林匹亚是古希腊举行奥林匹克运动会的地点。马奈的奥林匹亚尤其令人感到震惊的是，通过她直率的凝视，仿佛承认了观众的真实存在，就好像观众已经在一瞬间进入到了油画的空间内部。床尾的猫弓起了背，对着入侵者发出嘶嘶声，他所带来的花束，则由女仆抱着呈现给她。而这位接受者，在观众的注视下，丝毫没有一点点难堪。事实上，马奈的奥林匹亚是一个专业模特，她也为他的《草地上的午餐》摆了造型。

美国绘画

温斯洛·霍莫　当法国和欧洲其他地方正进行着阶级斗争，并努力适应着新的工业社会时，美国人只惦记着一件事——南北战争，它促进了美国现实主义的发展。为《哈勃周报》（*Harper's Weekly*）记录南北战争事件的，是一个名叫温斯洛·霍莫（Winslow Homer，1836—1910年）的年轻插图画家。他擅长野外露营生活，使用摄影术这种新媒介来捕捉战争，同时又避免残暴的场面。霍莫的绘画生涯开始于战后不久，以1866年创作的《来自前线的战俘》（*Prisoners from the Front*）（图17.27）为起点。这幅作品描绘了南部联盟的三名士兵向一名联邦军军官投降，这位军官的形象被公认为是霍莫的一个远房表兄弗兰西

图17.25　爱德华·马奈，《草地上的午餐》，1863年，布面油画，2.10×2.60米，收藏于巴黎奥塞美术馆。被激怒的公众认为此画淫秽不堪，因为它描绘了一个裸体女子，同两个衣冠楚楚的男人一起待在户外。事实上，这幅画是在马奈的画室中对着模特创作的。它的原型是基于马克安东尼奥·拉伊蒙迪作于1520年左右的一幅版画，而这幅版画又是马克安东尼奥根据拉斐尔画作《帕里斯的判决》复制的。

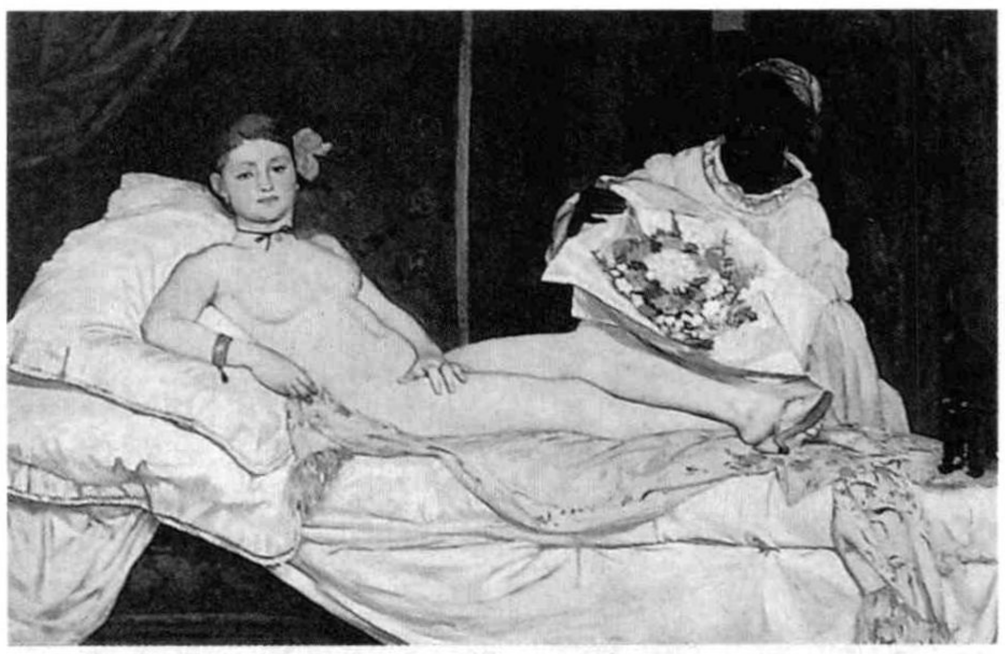


图17.26　爱德华·马奈，《奥林匹亚》，1863年，布面油画，1.30×1.90厘米，收藏于巴黎奥塞博物馆。相比于欺骗观众的眼睛，马奈更愿意将他的画作视为平面上的彩色颜料，并且强调在有限的色彩范围中微妙使用色调。马奈的《奥林匹亚》完全可以和安格尔的《大宫女》（图17.9）相媲美。

斯·强尼·巴洛（Francis Channing Barlow）将军。这幅画被认为是非比寻常的，在这样一个投降的时刻，画的中心人物将手插在髋部，以一种毫不悔悟的甚至是傲慢自大的态度，挑衅地盯着巴洛将军。人们由此看到一幅怪异的国家图景。

1866年，这幅画在国家设计学院展出之后，又于1867年在巴黎世界博览会上展览。霍莫随同前往，并且就是在那儿，他开始熟悉居斯塔夫·库尔贝和爱德华·马奈的作品。马奈以一种直接而毫不拘束的方式来描绘日常生活的自觉意愿，对霍莫特别有吸引力。他后来的画作虽然继续了摄影式的审美感受，但也表现出一种从马奈那里借鉴来的明朗的色彩和画风，通过对画布上颜料特性的强调，保持了油画的身份。

托马斯·艾金斯　美国画家的领袖是托马斯·艾金斯（Thomas Eakins，1844—1916年）。艾金斯

图17.27　温斯洛·霍莫，《来自前线的战俘》，1866年，布面油画，60.9×96.5厘米，收藏于纽约大都会艺术博物馆。由于这些对于美国生活的方方面面作出真实的叙述式的描绘，霍莫在他的有生之年以“美国最伟大的画家”而著名。

从听说埃德沃德·麦布里奇（Eadweard Muybridge）的摄影术（我们会在下面讨论这个）的那一刻起，就对它极其着迷。到1897年，他已经利用麦布里奇的马匹照片来描绘一架穿过费城街道的马车了，而创作于1883到1885年间的《深水潭》（*The Swimming Hole*）（图17.28）中，这些不同的人物形体也可以被看作是对同一个男孩的动作研究，分别捕捉了他跳水、游泳和晒日光浴的不同瞬间。艾金斯对人体非常着迷，他致力于精确地表现运动中的身体。当麦布里奇于1883年来到费城以后，艾金斯便同他一起从事研究了。

摄影的兴起

1839年，英国的威廉·亨利·福克斯·塔尔博特（William Henry Fox Talbot，1800—1877年）和法国的路易斯－雅克－曼德·达盖尔（Louis－Jacques－Mande Daguerre，1787—1851年）同时发明了摄影术。在摄影术发明之前，一幅图像可以“显得”自然真实而接近物体，而现在它可以“是”自然真实而接近本体的。而且，由于摄影术记录下的图像是机器的产物，所以它至少有了这样一种氛围，即摄影将是完全客观的、没有艺术家的主观干预。

银板照相法　由于摄影术的竞争，手绘的肖像画经历了一个快速衰落的过程，摄影在很大程度上暂时取代了它们。根据达盖尔的处理方法来命名的达盖尔照相法，也就是通常所说的“银板照相法”是最早的照相法，相片是在银板或镀银

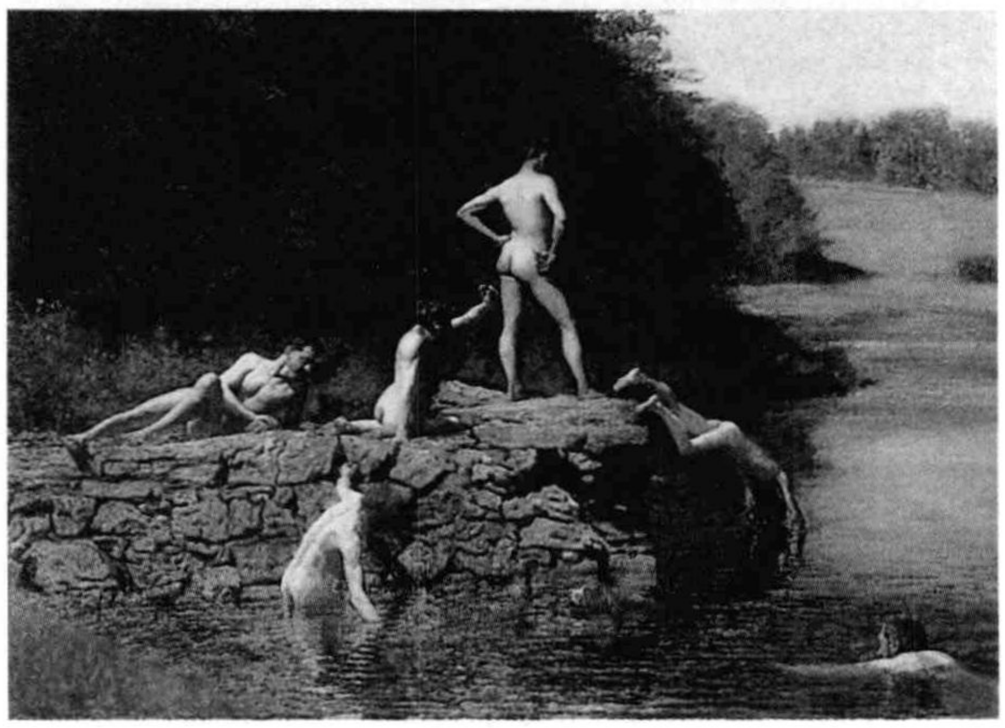


图17.28　托马斯·艾金斯，《深水潭》，约1883—1885年，布面油画，68.5×91.4厘米，收藏于得克萨斯沃斯堡阿蒙·卡特博物馆。作为他追求现实的真实性的一部分，艾金斯在画面前景上把他自己也作为这个团队的一分子画了上去。

铜板上制作的。单是1849年，巴黎就有超过十万张银板照相胶片，其中大部分是肖像，被出售给了各个等级和阶级的人们。在英国，照相馆从每个角落涌现出来，以满足对于肖像照的狂热（图17.29）。照片能够精确、直接地捕捉真实事物，并且随着摄影技术的迅速发展，它的使用越来越便捷，捕捉到了现实主义的理想。

美国南北战争是第一场用摄影术保留了大量纪实材料的战争。因为曝光胶片仍然需要很长的时间，所以摄影师们捕捉到的并非最具刺激效果的战斗行动——取而代之的是，他们记录下了战争的后果，那是一幅可怕的景象。

马修·B·布雷迪　马修·B·布雷迪（Mathew B. Brady，约1823—1896年）是战地摄影师中最著名的一位，摄于1862年的《安提坦战场》（*On the Antietam Battlefield*）（图17.30）是他的代表作。9月17日，马里兰州的安提坦战役中，有将近五千人阵亡，一万八千人受伤。布雷迪生动地运用了照相机镜头客观详实记录一切的独一无二的优势，残酷地宣示：尸体躺在栅栏下，一路延伸，仿佛没有尽头。这是人们以前从未见过的战争的真实景象。

图17.29　理查德·比亚德，《玛利亚·埃奇沃斯》，1841年，银板照相，5.40×4.45厘米，收藏于伦敦国家肖像画廊。比亚德的照相馆是英国最早的肖像照照相馆，而作家埃奇沃斯则是他最早的顾客之一。她写到："这是一项奇妙的、神秘的操作。"

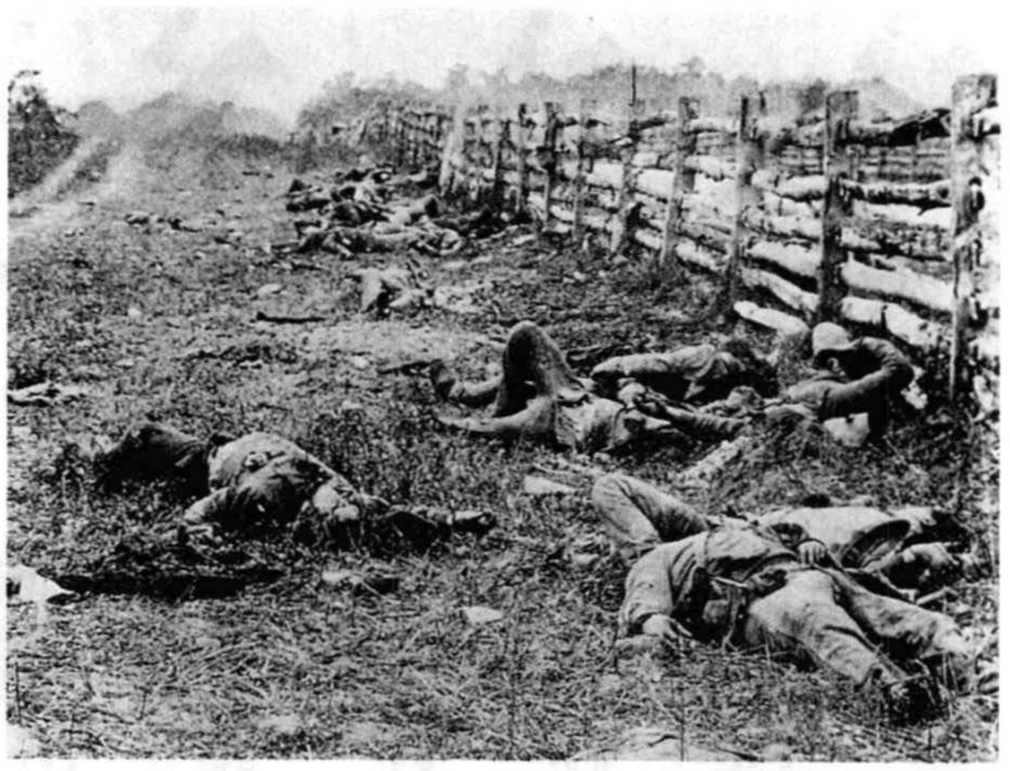


图17.30　马修·B·布雷迪，《安提坦战场》，1862年，照片，收藏于国会图书馆。布雷迪为林肯总统拍照次数甚多，被称为"总统照相师"。

埃德沃德·麦布里奇　由于照相技术的快速改进，它越来越多地揭示了客观真实事物的本质。1872年，加利福尼亚州的前州长利兰·斯坦福同一名朋友打赌，赌金是25，000美元，他认为一匹奔跑中的马，无论是小跑还是飞奔，都会四蹄离地。于是他雇请了埃德沃德·麦布里奇（Eadweard Muybridge，1830—1904年）来为一匹跑动中的马拍照。在斯坦福位于加利福尼亚坡拉·奥托的农场，麦布里奇沿着赛马跑道排列了一系列带有绊索的照相机，这些绊索在马跑过的时候会迅速按下快门。就这样，运动中的动物的肌肉和身体动作第一次被记录了下来。麦布里奇对动物的研究（图17.31），以及他于1883年在宾夕法尼亚大学对人类运动的研究，对后来的画家有着重要的影响。

建筑与雕塑

到19世纪后半叶，新的技术成就，特别是作为建筑材料的铁铸件的发展，给建筑师和雕刻家提供了新的可能性。事实上，当时两件最具革新意义的工程，伦敦的水晶宫和纽约港的自由女神像，就被有些人认为是工程学的壮举，而非艺术的杰作。

水晶宫　为1851年大博览会而建的水晶宫（Crystal Palace）（图17.32），由约瑟夫·帕克斯顿（Joseph Paxton，1803—1865年）设计，他曾经是德文郡公爵的园丁，既没有接受过建筑师培训，也没有接受过工程师的培训。当艾伯特亲王倡议举行一次竞赛，来征集博览会场馆设计方

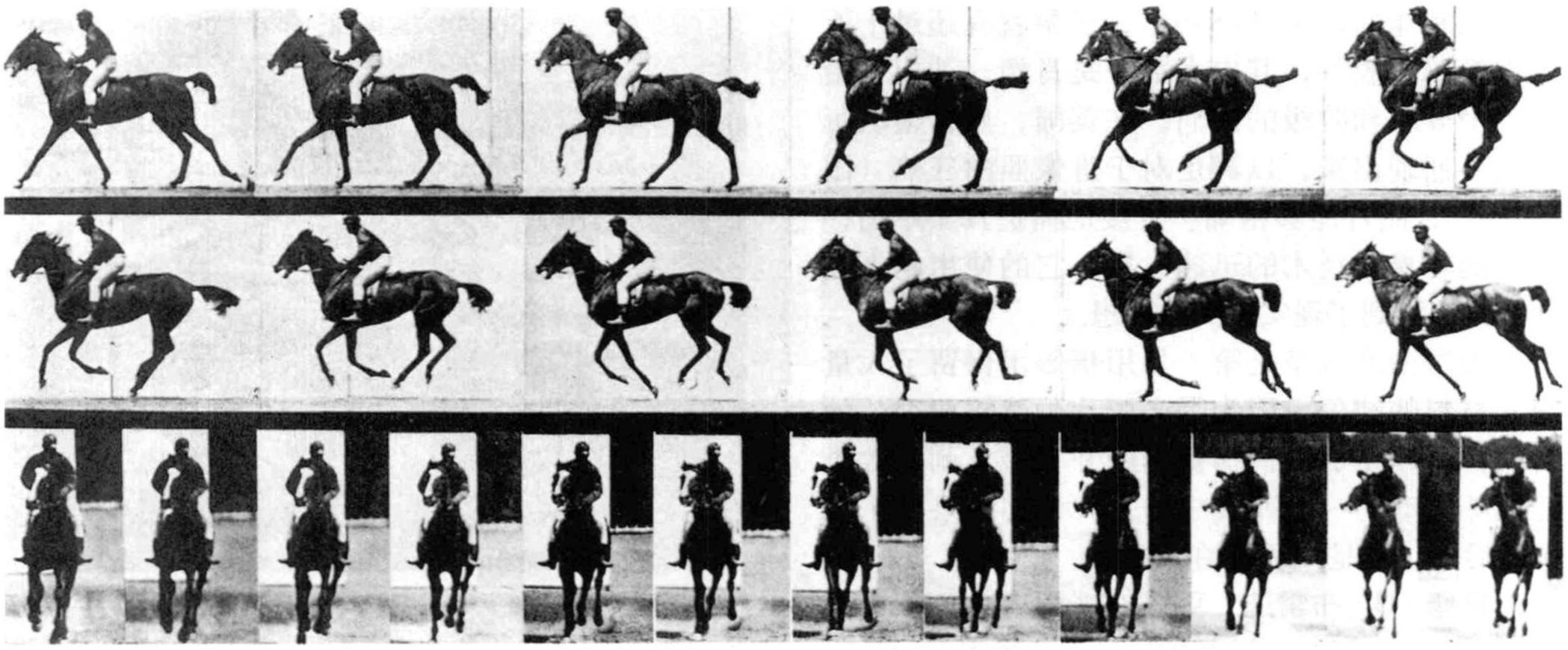


图17.31　埃德沃德·麦布里奇，《安妮·G.骑马慢跑》，1887年，照片序列，收藏于费城艺术博物馆，珂罗版照片，（整版照片：48.26×60.96厘米；翻印影像：19.05×41.28厘米）。到19世纪末，麦布里奇的序列研究催生了电影的发明。

案时，评委们——其中包括查尔斯·巴里，他曾经设计了“哥特复兴”议会建筑群——认为在为数众多的参赛方案中并没有合适的。评委们自己准备了一个方案，但是也被否决了。最后，不同于其他所有人提议建造巨大的砖头建筑物，帕克斯顿延伸了玻璃结构花房的概念。帕克斯顿以预制的标准尺寸的铸铁组件为构架，以玻璃作为墙壁——这是第一栋这一类型的建筑。超过900，000平方英尺的玻璃——接近英国年产总量的三分之一——被安装在了这栋1851英尺长，408英尺宽的建筑上。其结果是，它不仅与所在地海德公园协调一致，而且为解决大型展览空间的内部照明问题提供了最简单的方法。不久，帕克斯顿的原型就被应用于其他类似场合，尤其是火车站。

图17.32　约瑟夫·帕克斯顿，伦敦水晶宫，1851年，铁铸件与玻璃，长度465.18米，宽度124.36米，高度32.92米。由一个园丁设计的水晶宫，是那个时代所创造出来的最大的封闭空间。它作为一个展示工业和科技成就的展览大厅而被建造起来，而它本身就是新技术的一个令人印象深刻的范例。

自由女神像　1875年，也就是美国独立战争百年庆典前一年，庆典的法国筹办者构思用一尊巨大的雕像来纪念这一事件。一个法美联合协会被建立起来以筹集资金，建筑师弗雷德里克－奥古斯特·巴托尔迪（Frederic－Auguste Bartholdi，1834—1904年）受雇来设计这件作品。作品名为“自由照耀世界”（*Liberty Enlightening the World*），但是它通常以“自由女神像”的名字而为人所熟知（图17.33）。巴托尔迪首先为这座雕像制作了一个九英尺高的模型，然后，埃菲尔铁塔的设计制造者，法国工程师古斯塔夫·埃菲尔（Gustave Eiffel，1832—1923年）设计了一个巨大的铁制结构来支撑按照巴托尔迪的模型浇铸出来的巨大铜板外壳。所有的组件漂洋过海运送到美国，于1884年在纽约湾的贝德罗岛上开始组装。这座雕像落成于1886年，自身高度超过151英尺，被安放在一个150英尺高的花岗岩贴面混凝土基座上。雕像和基座又依次坐落于一个十一角星上，这颗十一角星的外墙是原来的伍德堡垒（Fort Wood）的一部分。对于一代又一代移民美国的人来说，自由女神像至今仍作为自由的象征而广受欢迎。

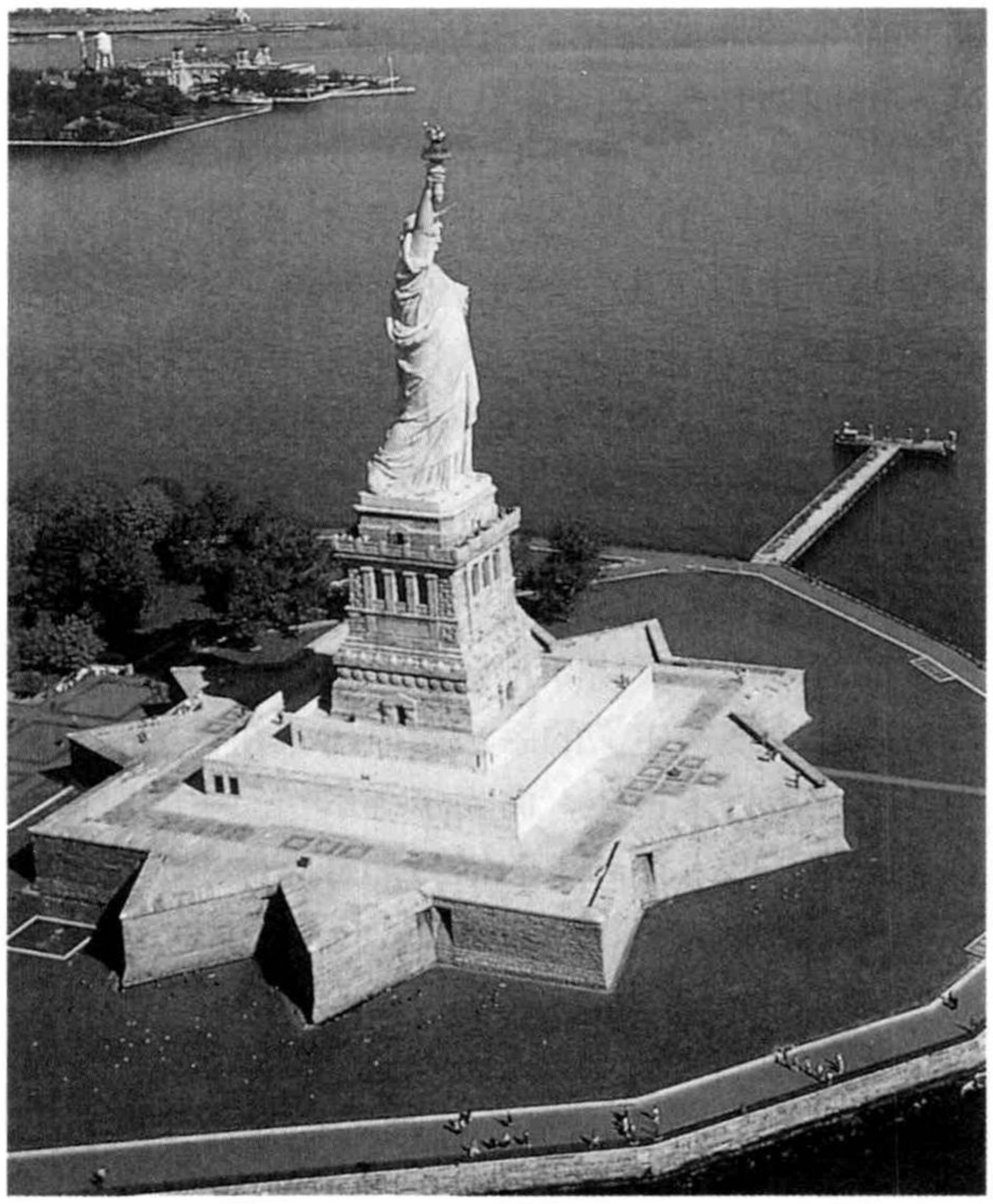


图17.33　弗雷德里克－奥古斯特·巴托尔迪，自由女神像（自由照耀世界），1875—1884年，铜板外壳，铁制加强架，雕塑的高度为46.18米，纽约港自由岛。作为法国人民赠送的礼物，自由女神像已经成为了美国的象征。纪念碑塑造了一个头戴王冠的妇女，她身着古典服装，高举着火炬，而她脚下踩着的，是被挣断了的暴政的镣铐。

文　学

奥诺雷·德·巴尔扎克　如同表现现代生活的画家一样，现实主义作家也最为关注对当代生活与言行举止的精确描绘。奥诺雷·德·巴尔扎克（1779—1850年）的计划是宏大的：巴尔扎克追求的是以百科全书式的完备来表现当代生活。在那些组成了《人间喜剧》系列的近百部长篇小说和故事中，巴尔扎克实际上涉及到了法国社会的方方面面，从城市工人阶级和乡下农夫，到中产阶级商人、新兴工厂主和破落贵族。1816年，巴尔扎克是一名在巴黎工作的法律办事员，他常常花许多个夜晚游荡于大街小巷，为小说搜集细节。后来他回忆到："通过聆听这些人们的遭遇，我感到我可以支持他们的生活。我感到他们的破衣烂衫披在我身上。我体验着他们的悲惨境遇；他们的渴望，他们的需要——所有这些都传递到我的灵魂之中。"他小说中的人物——有超过两千个人物——常常在不止一部小说中出现，从而构成了一种相互交织着的法国生活的感觉。其中的代表人物是一个贫困的外省人家的儿子，尤金·拉斯蒂涅，他来到巴黎，同贵族交往，以一个政客的身份开始向上爬，并且过着通常所说的赌博和放荡的生活。法国文学中最著名的瞬间之一即《高老头》的高潮部分：拉斯蒂涅爬到了拉雪兹神父公墓的小山顶上，面对着那个威胁要吞没他的城市，"那里躺着他渴望征服的、闪闪发光的世界。面对这个热闹的蜂房，他扫射了一眼，好像恨不得把其中的甘蜜一日吸尽，同时他气概非凡地说了一句：'现在让我们俩来拼一拼吧！'"拉斯蒂涅在山顶的瞬间是彻头彻尾的浪漫主义。他被自己的浪漫精神所编织的圈套套住了，从一个现实主义者的观点来看，他同世界抗争的行为就是一种自我放纵的命运。

古斯塔夫·福楼拜　1857年，古斯塔夫·福楼拜（1821—1880年）出版了花五年时间写作完成的《包法利夫人》，这是一部对罗曼蒂克式的多愁善感做出最彻底抨击的现实主义小说。福楼拜的女主角——的确，如果女主角这个词可以被用来形容她的话，因为她是一个如此平凡老套的人物——爱玛·包法利，一个乡村医生的妻子，她贪婪地阅读着浪漫小说，渴望按照浪漫小说的样子彻底改造自己的生活。

爱玛不顾一切地用一个又一个情人来填补日常生活中无止境的空虚和厌倦，她挥霍无度，就好像自己是一个贵族，终于因此陷入了沉重的债务之中，最后，她以服砒霜自杀这一最浪漫的姿态，结束了自己的生命。

这部小说之所以花了五年时间来写作，是因为福楼拜在每一个句子中都寻求他所说的"恰当的词"，即精确描绘每一个情景所需要的恰当的词。在这个过程中，福楼拜感到，他的工作进行得好像一个现代科学家，他就像科学家一样，以严谨和系统的观察来精确地探索研究他笔下人物的生活。

爱弥尔·左拉　福楼拜科学研究般精确的写作方法，成了后来所有法国现实主义文学作品的标杆，尤其是那些号称法国自然主义者的作品，他们强调的是遗传与环境在决定他们所创造的文学形象的命运中的影响。杰出的自然主义者爱弥尔·左拉（1840—1902年）视社会为一个巨大的实验室，其中的人们则是他研究人类命运如何被决定的数据。例如他在《萌芽》中为法国矿工生活写作了编年史，在《娜娜》中详细描写了一个妓女的生活。左拉使用自然主义的手法表现他对世界

的宿命论观点。

现实主义作品 当时重要的英国现实主义小说家包括查尔斯·狄更斯（1812—1870年），安东尼·特罗洛普（Anthony Trollope，1815—1882年）和乔治·艾略特（1819—1880年）——这是玛丽·安·埃文斯（Mary Ann Evans）的笔名。艾略特的作品《米德尔马契》（*Middlemarch*）（1872年）是英国小乡村19世纪生活的一个缩影。特罗洛普，一个乡村邮递巡检员，虚构了一个他称之为巴塞特郡的英国郡县，他为该郡的首府取名为巴切斯特，并围绕这一虚构地点写了一系列小说。巴切斯特系列小说以一连串相互联系的、相似的故事，捕捉到了19世纪乡村生活的精神风貌。在特罗洛普和艾略特为乡村生活撰写编年史的时候，狄更斯则以伦敦为缩影描写了日益黑暗的城市环境。在1837—1838年间以连载形式出版的《雾都孤儿》中，他抨击了英国济贫院的恶劣条件；在《艰难时世》（1854年）中，他批评了工业化带来的罪恶后果。英国小说家如同他们在欧洲大陆的同行那样，描写了那个他们居于其间并对其有着最透彻了解的世界。

在美国，19世纪的小说作者直到世纪末还一直倾向于浪漫主义的主题和风格。当现实主义在欧洲蔓延开的时候，美国的作家群体如埃德加·爱伦·坡（1809—1849年）、纳撒尼尔·霍桑（1804—1864年）和赫尔曼·麦尔维尔（1819—1891年）却仍沿袭着自身特征化的小说创作，用霍桑的术语来说是“传奇”而非“小说”。在这些罗曼史作家的故事中，人物和背景不像他们的欧洲同行那样，以社会现实主义的手法来描述。在霍桑的作品中，对话接近于古体，而麦尔维尔作品中的对话接近于戏剧。两人作品中的描写都有高度象征性并富有诗意，决不仅仅是尖锐的现实主义的承载工具。

俄国文学

俄罗斯艺术的荣耀之一便是19世纪中后期俄

当时和当下 爱默生、梭罗和美国环境

在19世纪，美国的风景被认为是这个民族的慰藉与生计的来源。自然在各种场合都受到赞美，在诗歌与信件中，在随笔、演讲和书籍中，尤其是在新英格兰先验派作家拉尔夫·沃尔多·爱默生和亨利·大卫·梭罗的书中。对爱默生来说，自然是一位精神导师，一位生活的领路人，教导我们如何过一种适当的生活。自然与人类的生活密切地联系在一起，因此它不是什么需要我们将其征服或与之竞争的东西，而是一种应该与之结合的现实维度。而在爱默生看来，自然与其被当作一种资源来使用，毋宁被看成上帝的礼物而加以珍爱。

爱默生对于自然灵魂的信仰，反映了那些长期从自然界的慷慨中吸取生存养分的人们对于自然的崇敬。而他的观点也为同时代的许多人所共有，他们致力于探寻那些为支撑我们的尘世生活所必需的物质、精神、知识的共同基础。

在对自然的感激方面，亨利·大卫·梭罗与爱默生在精神上如出一辙，他对自然世界的依恋较少有神秘的因素，却一点也不缺少热心与虔诚。梭罗喜欢在树林间漫步，细细寻找每一个隐秘的角落和每一个细小的缝隙，看看他能在那里发现些什么。同时，梭罗在自然中获得了时间去深入思考生命中那很少的，但却至关重要的几件本质的事情。他在《瓦尔登湖》中告诫读者：“让我们像自然一样审慎地度过一天”。对于梭罗来说，自然提供了逃避堕落的文明社会的避难所和精神的休养地，他在这一点上甚至比爱默生走得更远。

在爱默生和梭罗的思想与作品中，孕育着现代环境保护运动的种子。今天的峰峦俱乐部和其他关注生态学的团体都致力于保护美国的土地，保存这个国家的资源。他们延续了珍爱自然世界的传统，这既不是为了从中可以获取的利益，也不是为了它所能提供给我们的慰藉，而仅仅是为了它自身，仅仅是为了它的美。环境保护主义者恸哭对自然资源不经意的破坏，承认他们的力量有限。同时，环保主义者也将自然视为一种值得珍藏的财富，它为所有人所共享，却不为任何人所特有，那些领会了爱默生和梭罗在自然中所发现的光荣与伟大的人，差不多已经真正拥有了它。

国小说的发展。在许多写于这半个世纪内的小说中，费奥多·陀思妥耶夫斯基和列夫·托尔斯泰的创作要高于其他作家。在最有成就的俄国作家中，他们站在一个全景的高度上写作，涵盖了俄国文化和社会的各个方面。

费奥多·陀思妥耶夫斯基　费奥多·陀思妥耶夫斯基（1821—1881年）的父亲是莫斯科一个医生，同时也是一个地主，陀思妥耶夫斯基十八岁时，他的父亲被自己的农奴谋杀了。陀思妥耶夫斯基在开始写作生涯以前，学习了军事工程学，并在军中服役了一年。在此期间，最富戏剧性的事件是他的被捕和遭到监禁，原因是他企图装配一台印刷机，并且公开谈论沙皇政府所禁止的政治和社会思想。八个月以后，陀思妥耶夫斯基被判处死刑，因为最后关头收到一张缓刑令，他的判决才减轻为四年的强迫劳役以及追加四年的军队服役。他在狱中的阅读被限制在《新约圣经》，但他如饥似渴地读着。获释以后，他所写的小说充满了《新约》的影响，特别是《罪与罚》（1886年）和《卡拉马佐夫兄弟》（*The Brother Karamazov*）（1881年）。

陀思妥耶夫斯基的现实主义（他形容为“更高层次的现实主义”）更多的是由心理因素而非社会因素来支撑的。他的兴趣与其说在于全景式地呈现俄国城市生活，不如说在于探索那些鼓动和激发人们行为的压力与渴望。

他的叙述语言极富戏剧性，这种戏剧性是通过剧烈的冲突场面来实现的。《罪与罚》中用斧头砍死人的杀人犯拉斯柯尔尼科夫和侦探波尔菲里·彼得洛维奇会面的场景，其对话论证了这部戏剧的内涵。拉斯科尔尼科夫贯穿小说的行为反映了陀思妥耶夫斯基对于人类心理的敏锐洞察，同时也揭示了作者的信仰：任何触犯道德律的罪行——拉斯科尔尼科夫犯的罪行是谋杀——无论看起来可能多么有道理，都将导致痛苦的良心谴责。惩罚是内在的、无可争辩的、痛苦得使人扭曲的。

列夫·托尔斯泰　列夫·托尔斯泰（1828—1910年）出身贵族，生活在一个充满了上流社会诱惑的世界，有仆人、精美的烹饪、奢华的衣饰和各种会带来巨大财富的机遇。还是一个年轻人时，托尔斯泰在喀山大学学习东方语言，但是没有拿到学位，他就离开学校，回到莫斯科南面的亚斯纳雅·波良纳去经营家族产业。

《战争与和平》出版于1869年。小说以拿破仑时代为背景，探究了历史的本来面目，以及伟大人物在影响历史发展的过程中所扮演的角色。这本书把对哲学问题的思索（比如必然性与自由意志、因果关系与人类宿命）同对社会利害关系的思考（比如土地改革）结合在了一起。它戏剧化地表现了对于俄国社会本质的看法，同时也是无数俄国家庭的生活编年史，其中特别强调婚姻哲学。小说把自然的光辉与文明社会的空洞浅薄、尔虞我诈、一成不变的生活形成鲜明对照，赞美自然、推崇直觉胜过分析，强调生活中仁慈的天性所包含的希望胜过文明社会里刻意的学问和行为。

在写作他的第二部杰作《安娜·卡列尼娜》（1873—1877年）期间，托尔斯泰经历了一场道德和宗教的危机，这场危机将他推上了一条将会改变他生活的道路。《安娜·卡列尼娜》具有托尔斯泰早期小说的现实主义特点，但是在写作过程中，作者却开始怀疑这部书的非宗教倾向，因此，他将一种道德批评的语气引入作品，不仅是针对安娜的通奸行为，而且也针对其他人物对于社会道德标准的违背。即使如此，托尔斯泰仍然避免了说教冲动对作品文学艺术性的淹没。虽然他不赞成安娜的不忠行为，但他却把她描绘成一个有着强大魅力的女性，一个挣扎于他的艺术同情心和道德评判之间的存在。

新的自然科学：巴斯德与达尔文

对于精确、客观地描述某一事物的兴趣，在现实主义的绘画和文学中显露无疑，那个时代的哲学家和自然科学家也热衷于此。在法国，科学家路易斯·巴斯德（Louis Pasteur，1822—1895年）开始着眼于研究比肉眼所能看到的更小的生命体——微生物，他宣称，微生物是造成疾病四处传播的原因。消毒的做法可以从根本上减少医疗过程中发生传染的可能性，并且，食品腐败现象可以通过加热消除，这一处理方法导致牛奶加工中“巴斯德杀菌法”（pasteurization），也即加热杀菌法的出现。

但是从目前来看，对于时代最有影响力的自然科学家是查尔斯·达尔文（1809—1882年）。达尔文的《物种起源》起草于1844年，但直到1859年才出版，书中通过自然选择的观点展示了他的“进化论”。这是一部里程碑式的著作，对于19世纪晚期的思想有着直接而意义深远的影响。

达尔文注意到，在为生存而进行的斗争中，由于自然无法充分地供养所有的动物，所以只有那些最适应的动物才能够幸存下来，他提出，某

一物种的个体成员之所以得以幸存，远不是简单的运气可以解释的。达尔文提出，在任何一个特定的环境中，那些能够最好地适应这一环境的个体拥有最大的生存机会。他提出，只有物种中最强壮的成员，才能活得足够长，以使它们有时间繁殖后代，并且将自己良好的基因传递给后代，使得它们也能够幸存下来。他还提出，当环境发生变化时，物种中能够适应这一变化的个体将会幸存，并将它们的基因遗传下去。

达尔文对于自然选择机制的强调，破坏了传统神学与哲学关于人类在被造物的神圣序列中拥有特殊地位的假设。由上帝按照自己的神圣意志设计的，以人类作为保护者和领路人的世界不复存在了。达尔文所设想的世界服从难以琢磨的机会率，仅仅将人类视为一种动物，这种动物成功地适应了这个世界，从而确保了自己的生存地位。而且，既没有迹象表明人类是创造的顶点，也没有他们在未来的岁月中仍能继续生存的保证。

达尔文并不否认人类代表了迄今为止创造的高峰，但即使是这样，它的起源也不同于那已经被信仰了许多个世纪的说法。他在《人类起源》（1871年）一书中提出，人类是由低等动物进化而来的。人类区别于其他动物的特征是他们的精神本性和思维意识，这削弱了对生物学起源以及对他们同猿类祖先之间的关系的强调。在这一革命性的变化中，岌岌可危的是人类在宇宙中的最终地位。同样岌岌可危的还有宗教信仰，它曾经经受住17世纪的科技革命，但是现在，它看上去似乎与达尔文的科学解释，以及他用来支撑这一解释的丰富证据有着不可调和的矛盾。

文化影响

浪漫主义时代见证了欧洲和美洲在政治结构上的根本变化。希腊实现了独立；德国和意大利成为了统一的民族国家。而美国，在18世纪的最后二十五年取得了它的独立，成了政治世界的强国，并且确立了自己作为一个与众不同的艺术存在体的地位，特别是在绘画、小说和诗歌等方面成绩斐然。法国与美国分享了自由与平等的革命理想，它所确立的《拿破仑法典》直到今天仍然是统治整个法语世界的法律系统。

深刻的社会变化扎根于浪漫主义时代，并贯穿整个19世纪。社会变化的根本原因是工业革命，它改变了许多人的谋生方式；随着工业的兴起，农业生活开始让位。人们不再在小乡村中靠农田生活，而是移居到大城市的中心，他们在那里的制造业中寻找工作。

浪漫主义精神不仅深深地影响了19世纪的政治、社会和艺术的关注点，而且也影响了20世纪对于这些方面的态度。在浪漫主义时代，作家和艺术家们继续表现出启蒙思想家们所赞美的，对于人性自由的尊重，仍然保持着启蒙时代对于人类可能性的信心。除了极少数例外，浪漫主义艺术家和作家尽量避免启蒙主义美术和文学作品中带有的挖苦讽刺，他们也并不强调启蒙主义的前辈们所赞美的理智的重要性。取而代之的是，浪漫主义艺术家和作家强调感觉的首要地位，他们使心灵变得与头脑同等重要，使感情成为与思想一样重要的人生经验。

在音乐领域，18世纪所流行的艺术形式和艺术结构发生了意义深远的改变。贝多芬的交响乐打破了由海顿建立，经由莫扎特而臻于成熟的古典交响乐模式，不仅为音乐形式，也为和声、节奏和音乐结构等方面更为根本的改变扫清了道路。瓦格纳的音乐剧将歌剧导向了一个新的方向，与之平行的是意大利浪漫主义歌剧的爆发，它对歌剧表现范围和深度的扩展远远超出了韩德尔和莫扎特的预想。

同过去相比，浪漫主义时代的文学反映出一个重大的突破。通过用普通的日常语言描写来自日常生活的常见情景，华兹华斯和柯勒律治改变了英国诗歌的方向。浪漫主义文学和艺术革命对文学和艺术作品的影响，如同政治和工业革命对社会的影响一样重大。所有这四项革命所留下的遗产，至今仍影响着全世界各地的生活方式、艺术品的创作和欣赏方式。

关键术语

浪漫主义
练习曲
宫女
现象/本体
狂飙突进运动
利德（德国浪漫主义民歌）
纯音乐
标题音乐
固定乐调
组歌
钢琴
序曲
夜曲
华尔兹舞（曲）
波洛涅兹舞（曲）
玛祖卡舞（曲）
主乐调
现实主义
工作室
银板照相法
巴斯德杀菌法
进化
自然选择

可供进一步深入学习的相关网站：

http://artchive.com/artchive/l/ingres.html

（Artchive，这个网站事实上包括了艺术史上各个时代、各种风格的每一位主要艺术家，是一个极好的资料来源。）

http://www.beautiful－london.co.uk/big－ben.htm

（一个关于英国议会建筑群和其他伦敦地标建筑的网站。）

http://www.wabash.edu/Rousseau/home.htm

（卢梭协会的网站，在这里你可以看到他的传记、手稿和许多相关链接。）

http://www.r－cube.co.uk/fox－talbot/history.html

（威廉·亨利·福克斯·塔尔博特，哲学家、古典主义者、埃及古物学者、数学家、语言学家、叙利亚与加勒底楔形文字文本的抄录者和翻译者、物理学家和摄影师。）

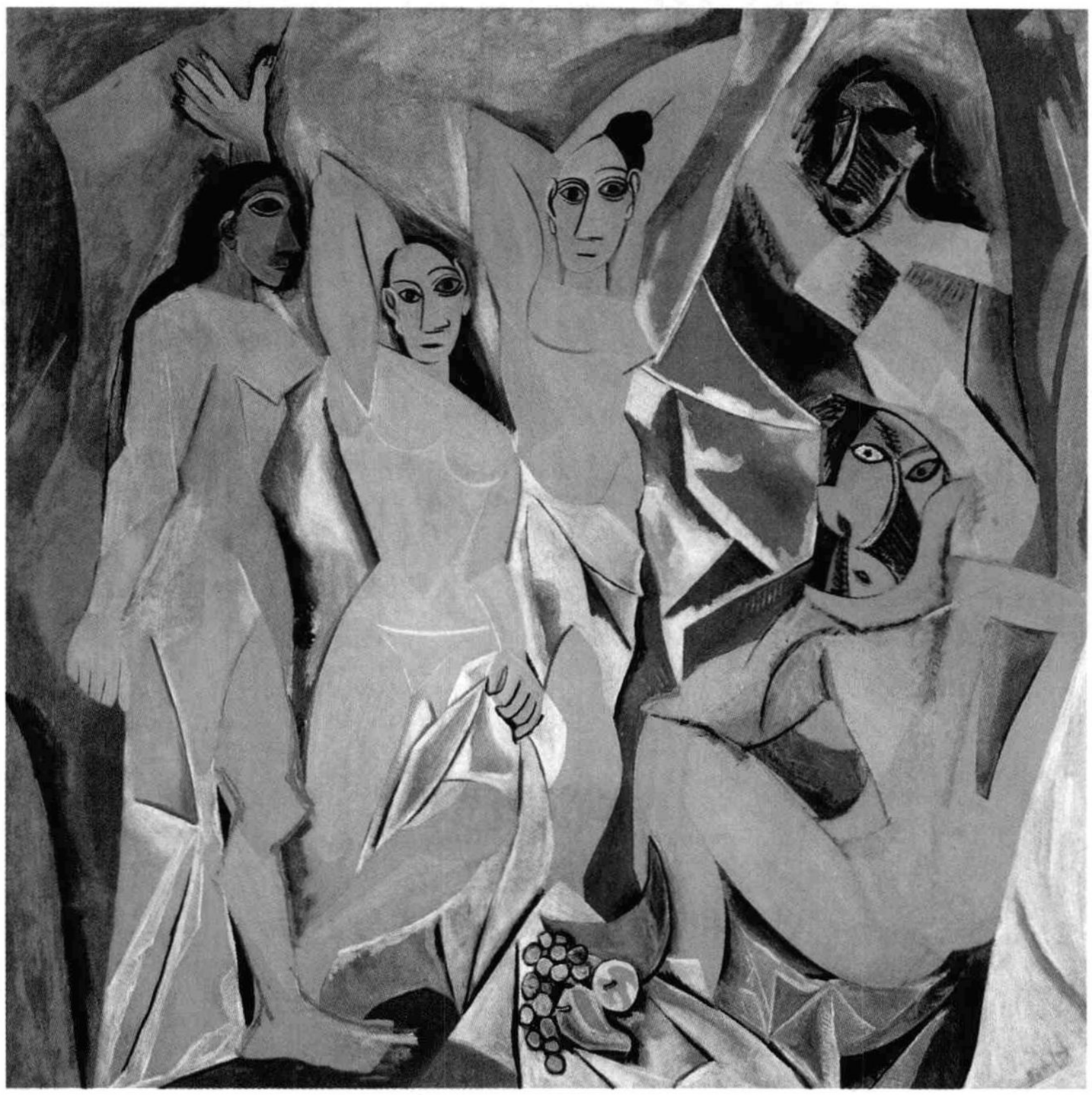
http://www.wagnersocietyny.org

（纽约瓦格纳学会的网站，拥有有史以来最伟大的歌剧作曲家之一，瓦格纳的大量链接和资料。）

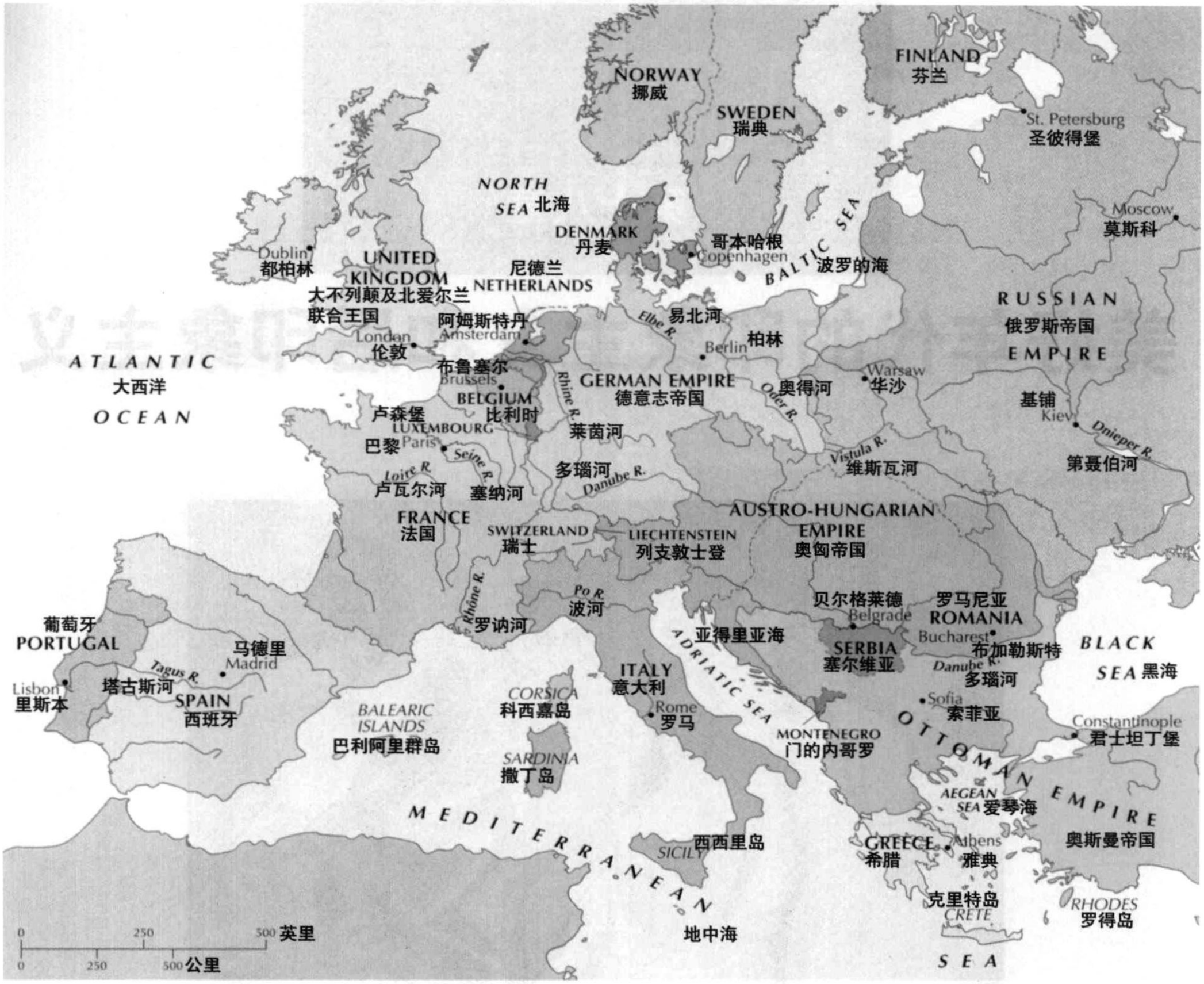
	历　史	艺术与建筑	文学与哲学
1857年			波德莱尔 (Baudelaire)，《恶之花》(*The Flowers of Evil*)
1870年	奥斯曼重建巴黎		
1872年		莫奈，《印象·日出》	
1876年		雷诺阿 (Renoir)，《加莱特磨坊的舞会》(*Dance at the Moulin de la Galette*)	马拉美 (Mallarmé)，《牧神的午后》(*The Afternoon of a Faun*)
1877年	爱迪生发明电报		
1879年			易卜生，《玩偶之家》
19世纪80年代	英国的经济萧条		
1883年			尼采，《查拉图斯特拉如是说》(*Thus Spoke Zarathustra*)
1884—1886年		修拉 (Seurat)，《大碗岛上的星期日下午》(*Sunday Afternoon on La Grande Jatte*)	
1887年			斯特林堡 (Strindberg)，《父亲》(*The Father*)
1889年	巴黎国际展览会	埃菲尔铁塔 罗丹，《思想者》 凡·高，《星夜》	 凯特·肖邦，《觉醒》(*The Awakening*)
1891年		沙利文，温赖特大厦	
1893—1894年		卡莎特 (Cassatt)，《船上聚会》(*The Boating Party*)	
1894年		塞尚，《有薄荷油瓶子的静物》(*Still Life with Peppermint Bottle*) 德彪西 (Debussy)，《牧神午后序曲》(*Prelude to the Afternoon of a Faun*)	
1895年	X射线被发现		
1897—1899年	汤姆逊在原子中检测到电子		
1899年			
1900年	英国工党成立		
1905年	爱因斯坦发表相对论	马蒂斯 (Matisse)，《戴帽子的女人》(*Woman with a Hat*)	弗洛伊德，《性学三论》(*Three Essays on the Theory of Sexuality*)
1905—1907年		高迪 (Gaudí)，《卡萨·米拉公寓》(*Casa Mila*)	
1907年		毕加索，《亚威农少女》(*Les Demoiselles d´Avignon*)	
1908年	福特引进T型车		
1913年	福特工厂引进流水线	康定斯基 (Kandinsky)，《即兴作品第30号》(*Improvisation No. 30*) 斯特拉文斯基 (Stravinsky)，《春之祭》(*The Rite of Spring*)	
1914年	第一次世界大战爆发		
1915年		塞弗里尼 (Severini)，《郊区到达巴黎的列车》(*Suburban Train Arriving at Paris*)	

第十八章

美好年代的印象主义和后印象主义



帕布罗·毕加索，《亚威农少女》，1907年，布面油画，2.40×2.30米，收藏于纽约现代艺术博物馆。



1871年的欧洲

本章概览

印象主义

艺术和科学集中体现形式与主旨

19世纪末

科技与自然对艺术的影响

先锋派

艺术对传统的重新解释

印象主义

1848年之前，狭窄的街道和黑暗的小巷仍是巴黎的特征，从1830年起，反政府者设堡垒多达九次，加剧了这座城市迷宫般的状况。乔治·欧仁·奥斯曼（1809—1891年）受命重建巴黎。他的目标主要有三个：第一，“变革大型建筑物、宫殿和军营，使其更为赏心悦目，在庆典时能够提供方便的通道，在骚乱时可充作简单的防御工

事”；第二，他意识到贫民窟会对公共健康造成损害，于是“有步骤地清除传染病多发的小巷和疫疾流行的发源地”对之进行改善；第三，他陈述自己计划“开辟宽阔的林荫大道，不但空气和阳光可以自由流通，军队也可以顺畅通过，以确保公共秩序”。到了1870年，奥斯曼的工程完工之时，已经拓宽了数百英里的街道，新的供水、排水系统建造完毕，现代巴黎的林荫大道也已建好，塞纳河两岸简陋的小屋得到清理，新的桥梁建造起来，但是成千上万的贫苦工人却被驱逐到了郊区。

正是由于奥斯曼男爵，巴黎突然变得不仅是一座城市，而且更像是一座花园。此外，工人阶级对政治的威胁也随之被清除殆尽。1850年，巴黎的公园总面积有47英亩；到1870年，则超过了4500英亩，增长了近百倍。奥斯曼使得街道两旁行道树的数量翻了一番，超过十万株。布洛涅森林曾是城西一座年久失修的皇家狩猎场，在1852—1858年间被重新设计建造，成为一座有着曲折蜿蜒小径的大型英国式公园，里面还有一个叫作隆夏的跑马场，它是为了取悦在政治上具有强势地位的赛马会而建造的。

绘　画

1874年，一群艺术家组织了一次作品展。他们在位于巴黎巴蒂诺尔街的盖布瓦咖啡馆聚会之后，开始自称为“巴蒂诺尔”，但很快他们就被人们称作印象派画家了。他们中有玛丽·卡萨特、爱德加·德加、克劳德·莫奈、贝尔特·摩里森、卡米耶·毕沙罗、皮埃尔·雷诺阿和阿尔弗莱德·西斯莱。爱德华·马奈虽然没有同大家一起参加展览，但是他作为莫奈的好友，与印象派画家关系极为密切。马奈非常明显地在现实主义和印象主义之间建立了一座桥梁。他创作于1863年的绘画《奥林匹亚》和《草地上的午餐》（见第十七章），不仅是现实主义的作品，而且也使马奈由此被视为新运动先锋。

克劳德·莫奈　“印象主义”这一名称来源于克劳德·莫奈（1840—1926年）创作的一幅画，首次亮相于第一届印象主义艺术展。这幅名为《印象·日出》（图18.1）的画创作于1872年，涵盖了印象主义艺术许多突出的特点。印象主义画家的创作方式同他们所描绘的主题同等重要。油画的传统画法是在暗色的背景上逐步画上较浅的色彩，印象主义者颠倒了这种画法，在白色的画布上逐渐画上深颜色。为了表达出一种自然光线的感觉，他们在露天的环境中而不是在画室里作画。他们也试着描绘瞬息变化的自然光线、空气和天气状况；莫奈的绘画中描绘的是一个有薄雾的日子，太阳在法国北海岸的勒阿弗尔升起时的景象。在这幅画和作为具有整体性的印象主义背后存在着技术上的重大进步——装在锡管中的颜

图18.1　克劳德·莫奈，《印象·日出》，1872年，布面油画，48×63厘米，收藏于巴黎马蒙坦美术馆。“印象主义”这一术语，正来源于这幅画的题目，这个术语最初带有一种侮辱性的意味，评论家们反对这种风格，他们批评艺术家仅仅创作出表面印象而没有精美细节和布局结构。

料小巧而且便于携带，可以让画家将绘画工作转移到室外进行。

莫奈的绘画带着一种有意为之的粗疏，这是运用颜料大面积的泼溅和涂敷来实现的。他用黑色的笔触表现水波，将一组橙色和白色的笔触混合在一起来表现朝阳的倒影，画布上的太阳依旧是湿漉漉的。虽然莫奈的笔法是散漫的，但他的构图却井然有序。每一件事物都被精心地安置在网栅状的方格里，借助地平线和垂直的桅杆边沿以及光和影的图案，水平、垂直地画出物体的轮廓，光与影形成了穿过整个画面布局的垂直条纹。

莫奈运用了大量的阴影绘画技巧，通过反复地描绘相同主题（鲁昂主教堂、白杨、睡莲和稻草垛）在一天中各种时段和四季中的不同状况，来探索光线和气候如何改变我们的所见。其中最著名的作品，是从1888年开始创作的“稻草垛”系列绘画。在《吉维尼的干草堆》（*Haystacks at Giverny*）（图18.2）中，色彩实际上产生出了一种炽热的感觉。莫奈意识到自然光线频繁地变幻着颜色，事实上许多不同的颜色构成了我们所感知的单一颜色。无数“复合的”色彩在观察者的眼睛中混合，呈现出闪烁和颤动的状态。1891年这些画作中有十五幅在巴黎展出，它们立即引起了轰动，诚如批评家古斯塔夫·格夫雷在展览的目录册中所写的那样：“（莫奈）懂得，一位画家可以在同一个地方，花费毕生的精力，去观察他周遭那些无穷无尽不断更新的景象……这些干草堆，在空无一人的土地上，是只停留很短一段时间的事物，其表面就像是镜子，捕捉到环境的基调和飘忽不定的微风以及倏忽来去的光热等大气的状态。”

皮埃尔－奥古斯特·雷诺阿

皮埃尔－奥古斯特·雷诺阿（1841—1919年）是莫奈的好友，当时他们都在贫穷中奋斗，两人在巴黎时经常一起创作，莫奈在阿让特伊的时候，雷诺阿更是一位频繁的访客。作为他所处时代的反映，雷诺阿的画作体现了他快活的个性和对生活的热情。

印象主义者改变着艺术主题内容的核心。在脱离传统的宗教、神学、历史和文学主题过程中，他们在气质上同现实主义者很接近，然而他们并未客观地观察劳动阶级的日常生活，而是关注生活在新“美好年代”的中产阶级富裕的生活和娱乐。这是一个寻欢作乐的年代，人们聚集在巴黎的林荫大道和繁华大街上——周末到郊区和公园远足、赛马会、泛舟塞纳河、看戏或者跳舞。

创作于1876年的油画《加莱特磨坊的舞会》（图18.3）是一个很好的例证。这幅画描绘的是巴黎北部蒙马特尔一个小餐馆的露天舞会，画面捕捉到了象征着“美好年代”欢乐气氛的一幕。雷诺阿在室外绘画，运用色彩迅速捕获瞬间的氛围。光线穿过树梢洒下斑点，使画面变得斑斑驳驳——注意在前景中男人背部不规则的圆形光斑图案。雷诺阿笔下的人物表现出轻松而非僵硬的姿态。有意思的是，画的左侧有一对正在跳舞的夫妇正凝视着观察者。他们好像意识到自己正在被别人注视，所形成的照相式效果让这幅画具有

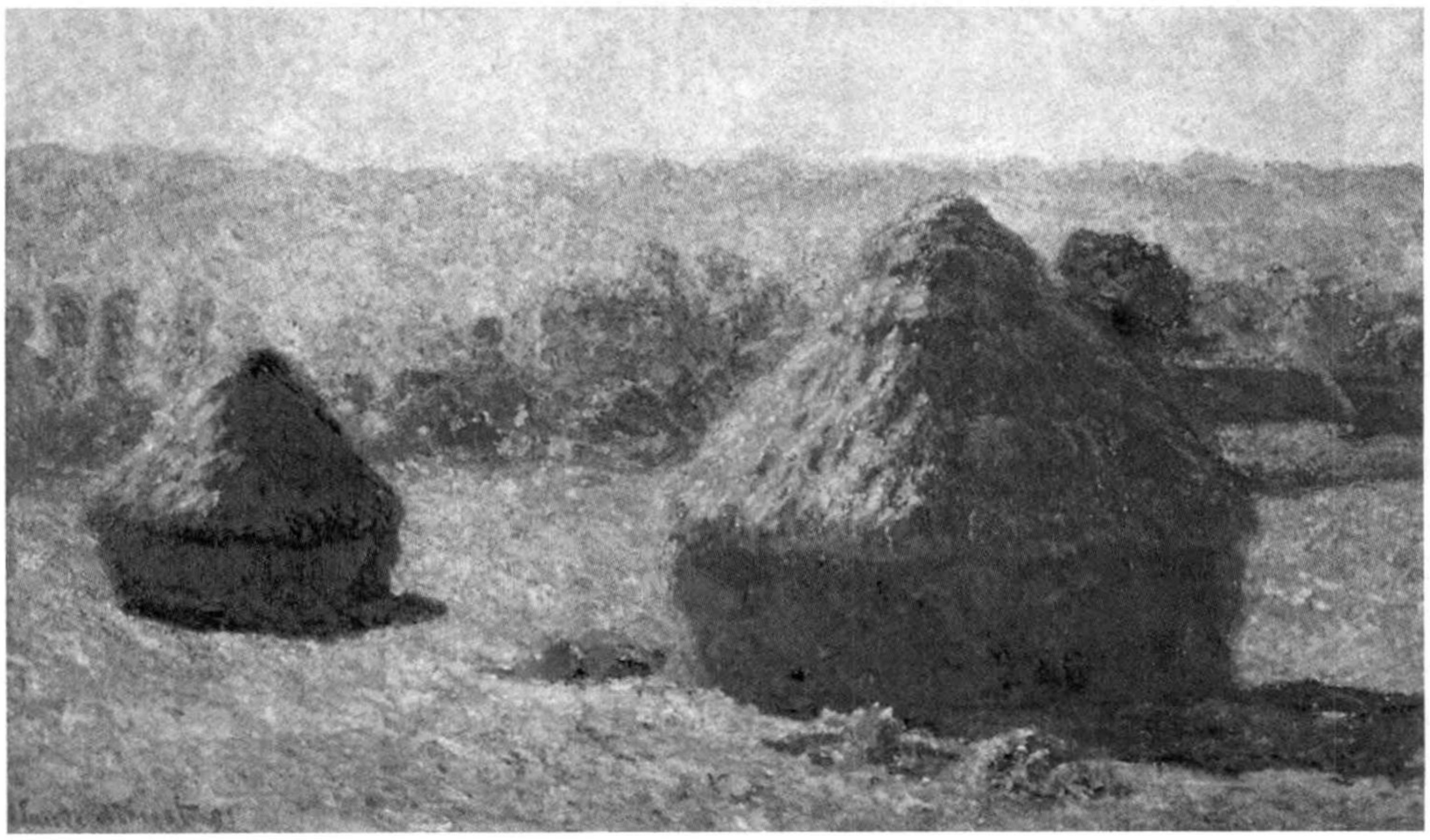


图18.2　克劳德·莫奈，《吉维尼的干草堆》，1891年，布面油画，60.5×100厘米，收藏于巴黎奥赛博物馆。并非像早期的画家们那样在画室中作画，莫奈是在室外创作的。他不是预先在调色板上调好颜料，而是用颜料轻轻点在画布上，这就是通常所说的“复合色”。

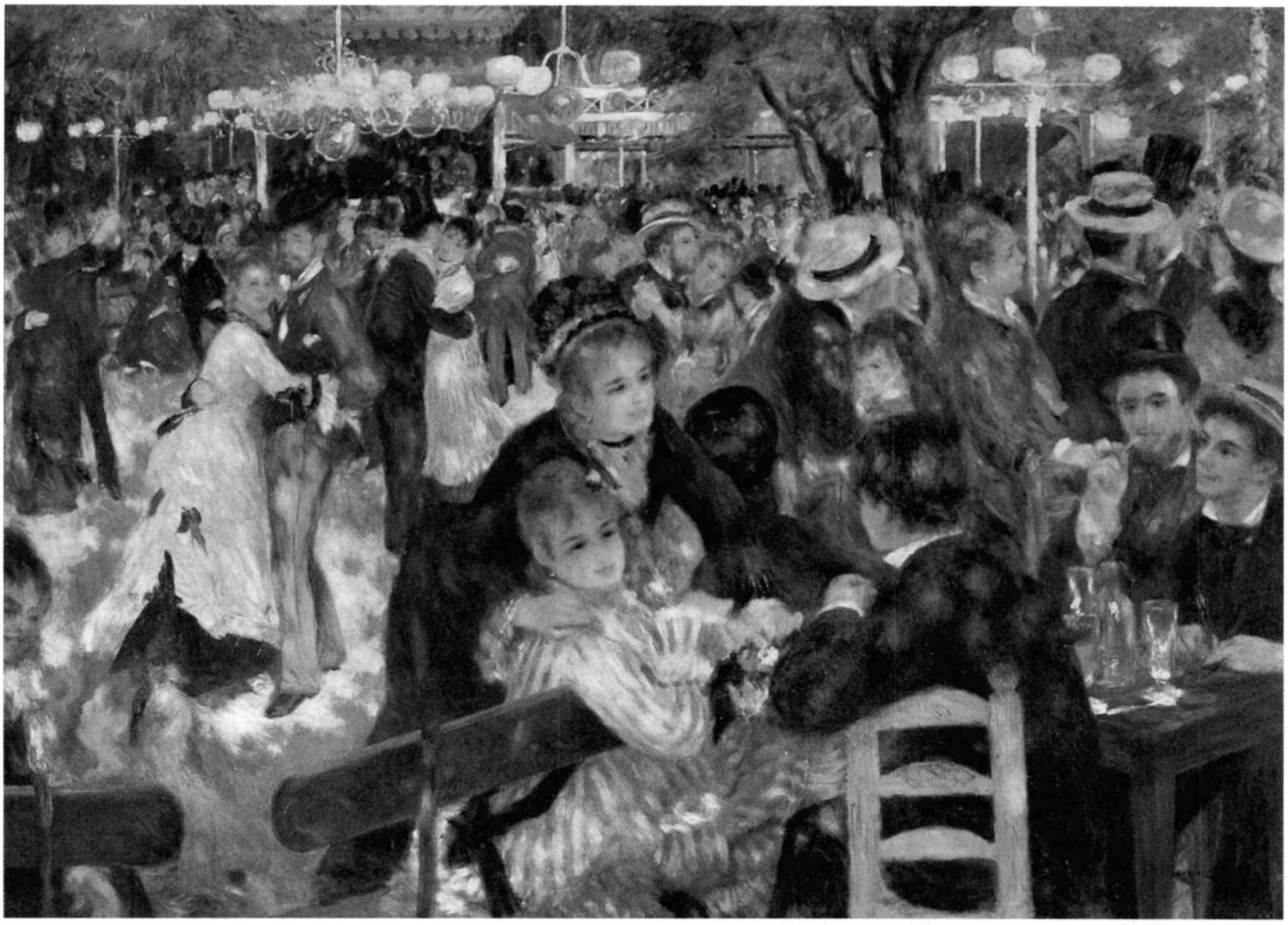


图18.3　皮埃尔-奥古斯特·雷诺阿，《加莱特磨坊的舞会》，1876年，布面油画，1.30×1.80米，收藏于巴黎奥赛博物馆。印象主义者没有选择传统的题材，而是描绘了人们在一起聚会的欢乐场景。雷诺阿的创作中总是充满了俊男美女和明朗天气——例如在此画中，光线穿过树叶洒下了点点亮斑。

一种未加掩饰的基调。事实上，他们是雷诺阿的两位朋友：模特玛戈和古巴画家索拉里斯。他所有的画作都表现为：男人是英俊的，妇女是漂亮的，他们所参加的活动是欢快的，而且总是阳光明媚。在雷诺阿看来，“一幅画应该是一件可爱的事物，快乐而且美丽，是的，它应该是美丽的。即使我们不制造，这世界上的乏味的事物也已经够多的了”。

贝尔特·莫里索　第一次印象主义画展上唯一一位女性就是贝尔特·莫里索（Berthe Morisot，1841—1895年）。她嫁给了马奈的弟弟尤金，评论家们很快给她的作品贴上了“女性主义”的否定性标签，这也许是因为她的主题几乎都局限在对妇女和儿童形象的塑造上。无论描绘什么，她显然是所有印象主义画家中最大胆的一位。在1880年第五次画展上展出的《夏日时光》（图18.4），因其散漫的笔法而引人注目，画中所描绘的人物形体的轮廓甚为模糊，以一种看似随意的风格蜿蜒曲折地呈现在画面上。但是透过她笔法的细微而迅捷的移动，我们几乎可以感受到水面微风的吹拂，看见船桨激起的粼粼波光，听到这两位妇人在享受郊游乐趣时的娓娓低语。

埃德加·德加　在法国印象派中，埃德加·德加（Edgar Degas，1834—1917年）创造出了一种不同的画风。德加是出身于银行家家庭的资产阶级贵族，他本人很富有，因而能随心所欲地作画。其他许多画家非常讨厌他，主要是因为他的自命不凡和不友善，以及他那让人恼怒的俏皮。德加在政治和社会生活方面是保守的，他认为艺术不应表现下层民众的生活。

德加受过严格的学院派训练，这促使他形成了以素描为基础的风格。1865年，他遇到了当时已85岁高龄的安格尔。安格尔告诉他：“画线条，多画线条，不管是根据记忆还是写生，你就会成为一位很好的画家。”正是凭借这个方法，德加被称作“善于运用线条的印象派”，这一点

图18.4 贝尔特·莫里索，《夏日时光》，1879年，布面油画，45.7×75.2厘米，收藏于伦敦国家美术馆。特别需要注意莫里索对位于右侧正在游泳的三只鸭子的处理，它们被描绘得如此散漫以至于几乎无法辨认。

在最初似乎是一个矛盾，但是德加认为“印象派”包含着“偶然的”或“不完整的”否定性意思，所以他厌恶这个称谓。他的绘画井然有序，经常在正式作画之前划线隔成方格并作出素描以确定画面的比例。他曾经评论道：“没有一件艺术品比我画作中的自发性更少。我所描绘的是对伟大造物主进行学习和反映的结果。我不知道灵感、自发性和禀赋为何物。”

虽然如此，德加画作中显著的自发性的感觉使他依然属于印象派，这不仅体现在他笔法的散漫上，而且也体现在他对于主题的选择和处理上。无论多么努力地筹划，他都在力求表现自然的状态和瞬间的直观景象。在获取瞬间印象方面，德加和同时代的画家们一样受到照相术的影响。他常常严格地剪裁画作，将人物裁掉一部分，好像他们刚刚进入或刚刚离开照相机的取景框一样。

德加在对芭蕾舞演员的刻画中（可能他对此是最为熟悉的），将我们带到了场景的背后。在大约创作于1874年的《舞蹈课》（图18.5）里，他仿佛在故意捕捉舞者最不优雅的状态——身体的扭动、变形、搔痒和打呵欠的动作。德加以不同寻常的构图闻名，他构建了一个盒子形状的空间，其中墙不是平行于画面而是呈现出斜度。描绘画面的视角引人注目——是从上方一个靠侧面的位置。事实上，他率先采纳了摄影师手持相机时的自由视角，而这种相机由柯达公司在19世纪末发明。

玛丽·卡莎特 除了法国印象派画家，还有许多美国印象派画家。其中最重要的人物是玛丽·卡莎特（1844—1925年），她离开匹兹堡的优裕家庭而只身移居欧洲，在那里专注于艺术创作。她的父母强烈反对她学习美术，她的父亲甚至说

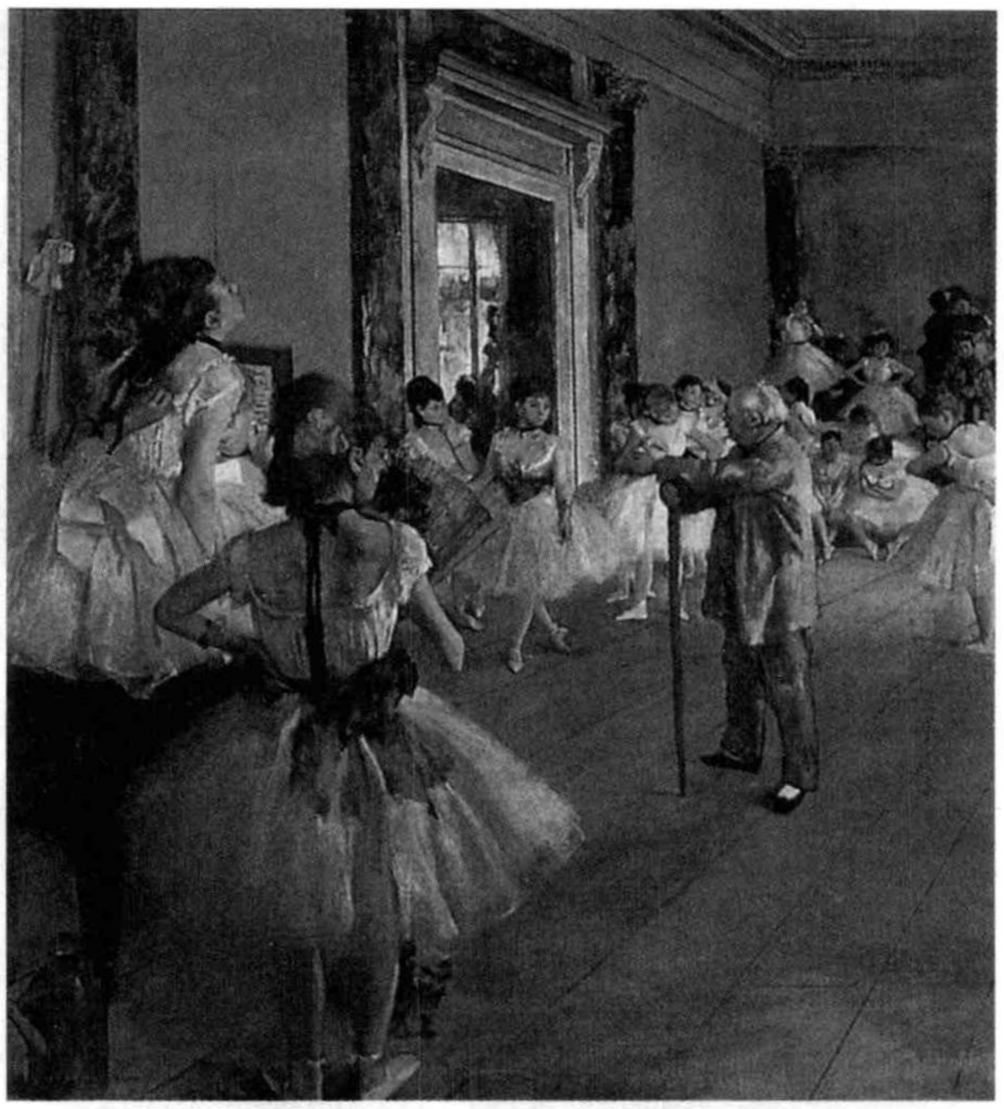


图18.5 埃德加·德加，《舞蹈课》，1874年，布面油画，85×75厘米，收藏于巴黎奥赛博物馆。德加被称为“线条印象派”，这似乎是一个矛盾的修辞手法。由于对运动中的形体感兴趣，他创作了许多幅芭蕾舞女演员的画作。他似乎更喜欢表现她们最不优雅时候的样子：她们疲惫地倚在训练用的把杆上，或者俯身接近酸痛的双足，或者整理舞衣的时候。

过：“我几乎宁愿看到她死了。”卡莎特很快得到了认可，然而由于其创作风格，她却被称为疯女人。卡莎特是德加的密友，后者曾宣称他原来从不相信一个女人可以画得这样出色。早在1879年，卡莎特就同印象派画家一起举办了画展。

卡莎特的《船上聚会》（图18.6）作于1893年至1894年之间。第一次展出时该画即遭到了批评，因为位于前景的人物粗鲁地背对着观赏者。然而，他的动作并非是为了成为被关注的中心，而是作为构思来引导观赏者的目光而设计：他的手臂和船桨指向内侧，目光望向母亲和孩子。小船和帆的轮廓也指向了母亲和孩子，在这个局促扭动着的孩子身上可以获得一种现实主义的感觉。

这种不平衡的构思、对清晰的侧面轮廓和不匀称线条的重视、大面积单一的用色区、场景的瞬间印象特征、距水平面较高的布局设计等，均明显受到日本版画的影响，特别是它非同寻常的视角，使我们随之将视线投向画作下部的船只，但它却被粗暴地一刀切断。法国里维埃拉地区典型的灿烂的光照效果表现在这幅画里，但是这些特征的实现并非采用了印象派复合色的手法，而是卡莎特将诸多

图18.6　玛丽·卡莎特，《船上聚会》，1893—1894年，布面油画，90×117厘米，收藏于美国华盛顿特区国家美术馆。卡莎特，一个在法国进行创作的美国人，她画了印象派的一个典型主题——户外的愉悦。此画的构图将观赏者的目光引向了画中局促不安扭动着的孩子。

大块的明亮色彩并用的结果。光线看似十分强烈，却不是写实的：比如船的内部应该是暗的。在现实为艺术服务这方面，卡莎特及其他印象派的绘画可以被视为20世纪艺术的先声。

詹姆斯·艾博特·麦克尼尔·惠斯勒　詹姆斯·艾博特·麦克尼尔·惠斯勒（James Abbott McNeill Whistler，1834—1903年）也是一位离开美国移居国外的画家，他的作品也昭示着20世纪艺术的发展。他先在西点军校度过了一段失望的日子，其后又被华盛顿特区政府解了职，1855年，惠斯勒去了巴黎，在那里成了一名学习波希米亚艺术的学生。1859年，他移居伦敦并在那里度过余生。他数次造访巴黎学习印象主义，可是却从未运用过印象主义的复合色或者处理光的艺术表现形式。

1863年，他的母亲来为他管家并为他提供经济支持；1871年，在一幅题名为《黑色与灰色的协奏曲：画家的母亲》（*Arrangement in Black and Gray: The Artist's Mother*）（图18.7）的画作中，惠斯勒将母亲表现为不朽的形象，这就是著名的《画家的母亲》（*Whistler's Mother*）。惠斯勒在提及自己的画作时经常使用音乐术语，例如夜曲、交响曲、和声。这幅画首先是一部“改编的舞曲”，其次才是一幅肖像画。画面抽象而匀称，图画的空间被平面化了，几乎没有强调景深，光、影、立体感的表现极为简单。惠斯勒坚持艺术无关道德、教育或讲述故事，但是应该表现美学的感受。他信奉为艺术而艺术的观点。

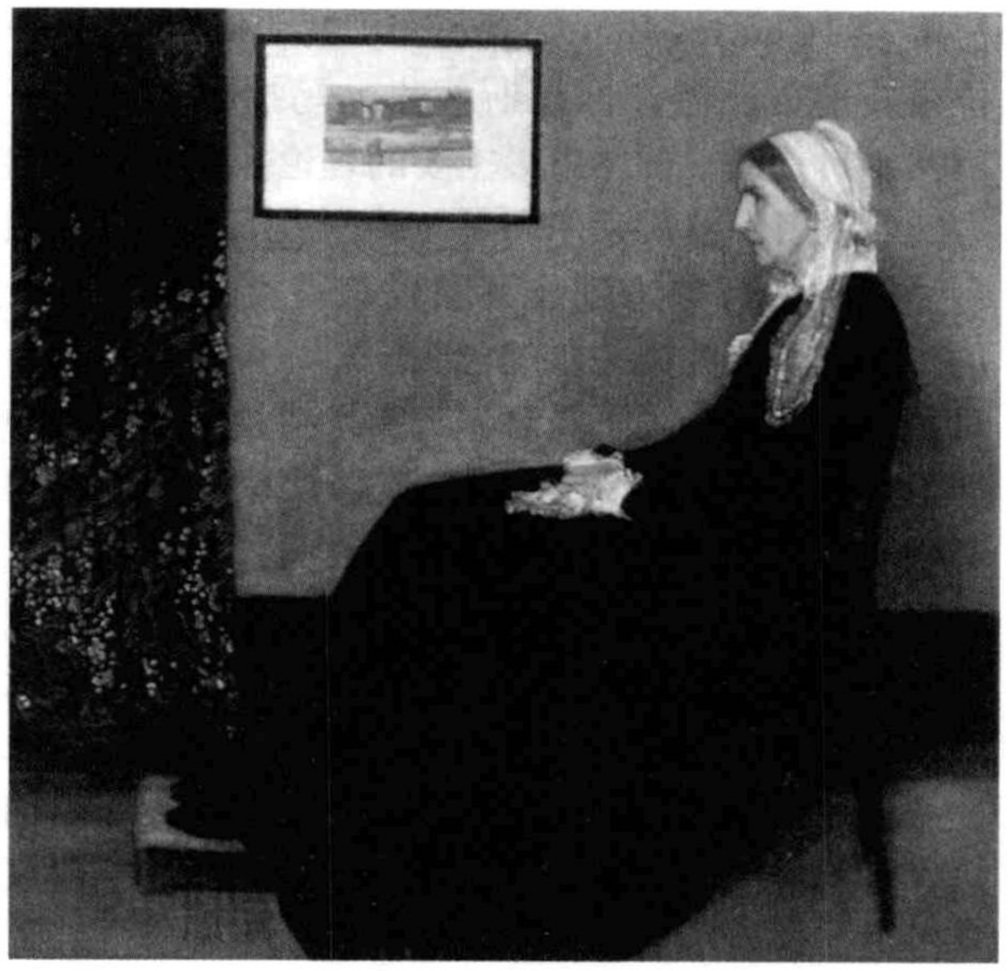


图18.7　詹姆斯·艾博特·麦克尼尔·惠斯勒，《黑与灰的协奏曲：画家的母亲》，1871年，布面油画，1.50×1.60米，收藏于巴黎奥赛博物馆。画作以惠斯勒的母亲为主体，处理方式同画中其他方面类似，都理性地安排在有限的色彩中。

文　学

象征派　同印象派一样，“象征派”诗人也试图通过印象和知觉来表达现实。运用文字作为媒介，他们感到自由，同时也不必拘泥于表现一个景象的“事实”。他们相信，“语词”能够比仅仅描述这些表面经验的“事实”更有作为；实际上它们能够捕捉到我们整个思维体验中流动着的转瞬即逝的本质。语言不仅可以涵盖我们对外部世界的洞察，同时也可以将内心生活包容进去。象征派探索在平凡现实的表层中推衍出心理和情感状态。因为他们认为自己不能客观地表现外部世界，却可自由地从个人独特的视角来表现。他们评论道，现实充其量不过是一种不能复原的个体事件。

他们感到，诗歌已经长时期地陷入了平庸的困境，被语词的意思和惯用法所限制，这遮蔽了读者对语言表现非凡和未知事物的潜在能力的认识。对象征派而言，一个意象或象征不是代表某样东西，而是暗示一类思想或情感。相对于更为精确的经验表达，他们更倾向于一种象征表现的模糊性。就像斯蒂芬·马拉美所写的，“为一个对象命名会将诗的乐趣消减掉四分之三，而这种乐趣来自于对一点一滴推测的满足；所以表现它，通过想象再现它，这正是想象的迷人之处。”

在与象征主义运动相关的诗人当中，夏尔·波

德莱尔（Charles Baudelaire，1821—1867年）是一位重要的先驱者，但是斯蒂芬·马拉美（1842—1898年）是这一群体中最主要的理论家和最有影响力的实践者。波德莱尔和马拉美两人都尝试运用融合了知觉的意象来创作诗歌以获得类似音乐的表达。例如，在波德莱尔的《头发》一诗中，歌咏者对爱人的头发抒发了爱意，将头发描绘为“喧闹的港口，在那里我的灵魂/大口地痛饮芳香、色彩和音响”。类似知觉的结合也出现在马拉美的《窗》的几行诗中，“他的眼中饱餍了光辉/看到了一艘金色的船，如优雅的天鹅/在弥漫着紫色的河流上徜徉”。除了试图表达想象中经验的丰富感受，象征派诗人还努力使他们的诗歌富有音乐感，所以词语本身的音韵将引发人们乐感方面的联想而不仅仅是再现，这就给翻译设置了大难题。

自然主义 19世纪，这种趋向浪漫主义的冲动遭到了数十位美国女作家的抵制。这些作家如萨拉·奥恩·朱厄特（Sarah Orne Jewett，1849—1909年）、夏洛特·帕金斯·吉尔曼（Charlotte Perkins Gilman，1851—1904年）、凯特·肖邦（Kate Chopin，1851—1904年），她们都以近乎自然主义的细节来表现中产阶级妇女的焦虑。这种心理现实主义让人联想到了弗洛伊德。朱厄特小说以新英格兰地区人们的日常生活为中心；吉尔曼则关注19世纪束缚妇女身心的社会态度；肖邦的小说描写了强有力的女性，这些女性坚持自身的独立地位并决定把握她们命运的权力。

凯特·肖邦在描绘克里奥耳人、卡津人（法裔路易斯安纳州人）、非裔美国人、路易斯安纳州的美国土生居民的生活方面尤为老到，读者发现小说中充满了令人着迷的当地习俗和方言，她因此而声名鹊起。肖邦最著名的作品是发表于1899年的短篇小说《觉醒》（*The Awakening*）。小说在描写女主人公爱德娜充满激情的情感世界、她对压抑的婚姻生活的厌倦、她同另外一个男人大胆调情时，有集中的心理描写。但是这部小说在当时被认为近乎淫秽，大多数图书馆都予以查禁。直到20世纪50年代这部小说被重新发现，肖邦的名声才不再受到诋毁。

戏剧也开始沿着自然主义的路径发展，在欧洲尤其如此。挪威剧作家亨利克·易卜生（1828—1906年）是19世纪伟大的现实主义剧作家之一。他的剧作触及到妇女的权利和角色（《玩偶之家》），性病的灾难根源（《群鬼》），以及孩子的死亡（《小艾芙》）等主题。易卜生戏剧对丑恶现象强有力的、令人震惊的揭露与瑞典剧作家奥古斯特·斯特林堡旗鼓相当，后者的剧作《父亲》、《债主》、《同志们》的写作都带有强烈的现实主义风格。俄国作家安东·契诃夫（1860—1904年）的戏剧，如《三姐妹》和《樱桃园》缺乏像易卜生和斯特林堡作品中的鲜明夸张的人物形象。它们的情节都没有一个清晰的因果关系，也未构造悲剧的高潮。但契诃夫的人物刻画是逼真的，他们无力寻找到幸福，对于未来是不确定的，他们对实现愿望也是犹豫不决。

易卜生、斯特林堡、契诃夫以及同时代的其他自然主义剧作家，他们的戏剧搬上舞台演出，都突出人物、场景、环境的真实性。契诃夫的剧本在莫斯科艺术剧院上演，剧院由康斯坦丁·斯坦尼拉夫斯基负责管理，他的表演理论要求演员基于自己对人物的心理反应来“复活”他们的角色。契诃夫的戏剧有对于人物关系的复杂描绘，尤其适合斯坦尼拉夫体系。契诃夫和斯坦尼拉夫斯基深刻地影响了后来西方现代的现实主义戏剧。

音　乐

德彪西的印象主义音乐 作曲家克劳德·德彪西（1862—1918年）对他的艺术媒介大事改革。正如克劳德·莫奈在用色方面改变了对外部现实的表现方式一样，德彪西也改变了音乐表现音乐以外感觉和印象的方式。在声音而非色彩的调色板上，他将音乐的调子混和，以一种前所未闻的方式组合，这些都影响了后世的音乐创作。

德彪西坚信“法国音乐是清晰的，优雅、简洁、天然带有强烈感情。法国的音乐最重要的目的是带来欢乐。”他在大量的作品中践行了这一观念，其管弦乐，例如《节日》和《大海》，其他的钢琴曲，如著名的《月光》，创作的灵感来自象征派诗人保罗·魏尔伦。德彪西不复制诗歌的意象或者细节，他借助美妙的声音和富有表现力的和声而非长长的抒情意味的旋律，创造出一种堪与月光相似的音乐意象。

德彪西摒弃了古典主义和浪漫主义作曲家所使用的主题戏剧般的力度变换，他赞同音调的变化多端。他通过鼓励使用钢琴的制音器踏板来部分地实现这一效果，它能让一连串不同的音符同时发生共振从而制造出一种朦胧但乐音丰富的混合体。他还用一种节奏的律动感对之加以补充。通过掩盖基本的音乐节拍，德彪西创造了一种音乐，它避免了使用那些过时、俗套的旋律、和声

链接　德彪西和马拉美：印象派和象征派

克劳德·德彪西的室内管弦乐作品《牧神午后序曲》，灵感来自斯蒂凡·马拉美的诗歌《牧神的午后》。作曲家与诗人分别运用声音和文字表现牧神的经历。马拉美的诗描绘了取材于古典神话中的牧神的幻想，牧神有着人的身躯，山羊的角、耳朵、腿和尾巴。这首诗以梦幻般的调子提出一个问题：牧神是否真的在追求山林水泽女神或者他只是在梦中这样做罢了。同样晦涩的是诗中的时间感和空间感。德彪西的作品没有试图去极力描绘这首诗的内容，而是力求唤起一种恍惚和虚幻的氛围。

德彪西谱写这首曲子来表现“一连串的场景，并通过其传达一个炎热午后牧神的欲望和梦幻。”他运用音乐语言完成了这部作品，音乐中摒弃了小号和长号的乐音而加入了木管乐器和竖琴的声音。并非像后来得到了发展和总结的古典主义与浪漫主义音乐风格那样，具有清晰的发音和对称的主旋律，德彪西创造了一种更加具有梦幻色彩的、更能唤起情感的音乐。他的主旋律经常在朦胧的片断或交响曲的短暂抑扬中忽隐忽现。乐曲在一组连续的微妙的韵律转换中消长，长笛所表现出来的悦耳笛声让人联想到了神话中的牧神。整部乐曲的效果就是一场梦境，非常适合表现马拉美诗歌中的意境。

和节奏模式。1889年在巴黎国际博览会上，德彪西听到了他无法用西方的乐器加以复制的爪哇和东南亚的音乐。受其启发，他研究出一种音调的升降规律，其中包括六个全音和完整的全音阶音程。运用这种音调升降规律的效果就是不用大力按下任何一个基键都能发出音强相当的全音音调。德彪西的全音阶造成了音色的发散特质，这既可以和印象派画家在画布上创造出的闪烁美感相媲美，又可以和象征派诗人有意回避语言的严格指涉性而实现的对具象再现的摒弃相一致。

19世纪末

当19世纪行将结束，一种终结的感觉突然席卷了整个西方世界。法国人特别将这一现象作为一种“世纪末”文化来观照。这是一个非凡的物质革新时代：19世纪80年代和90年代，电报、电话、自行车、汽车、打字机、留声机、电梯和电灯相继出现。1899年的巴黎世界博览会乃是对法国大革命的一百周年纪念，古斯塔夫·埃菲尔（1832—1923年）建造了世界上最高的建筑——一座984英尺的高塔（图18.8）。最初，许多巴黎人很讨厌这座塔，而作家居伊·德·莫泊桑更愿意在埃菲尔铁塔中的餐馆用午餐，因为他说“那是巴黎唯一可以看不到铁塔的地方。”尽管人们不愿接受这座铁塔，可是铁塔的钢铁构架却给20世纪最流行的建筑——摩天大楼提供了灵感，摩天大楼无疑和电话电报一道重新定义了都市工作场所的概念。

那个世纪末，整个社会动荡不安，对多数人而言，也是一个道德滑坡的时代。从19世纪80年代开始，英国严重的经济萧条标志着其世界霸权终结的开端。1889年码头工人罢工导致了非技术工人的联合，1900年，工党成立。同时，法国工人阶级似乎变得越来越倾向于从酒精的麻醉中寻找乐趣。从1891年开始一直持续了二十多年，每年都有三千家新的小酒馆在巴黎开张，到1910年，平均82个巴黎人就有一家酒馆。1906年以前，大多数法国工人一天喝超过三公升的酒。麻醉剂的使用也在上升，鸦片以及从中提炼出来的吗啡特别受欢迎。毒瘾和贫穷导致了越来越多的犯罪，用电灯来阻止犯罪行为得到更多的支持和拥护，因为这样阻止犯罪更为有效。

这一时期也见证了欧洲知识分子对当时社会道德准则的挑战。一些作家称自己为“颓废者”。奥斯卡·王尔德（1854—1900年）炫耀自己的同性恋倾向。这种明确的“身份”突然变得如此令人瞩目，以至于1905年，西格蒙德·弗洛伊德在其著作《性学三论》中纳入了同性恋这个话题。在19世纪中期，乔治·桑和博纳尔·罗萨穿着男人的服饰，但是19世纪90年代，当时的许多妇女，尤其女性知识分子都穿裤子而不再是裙子，

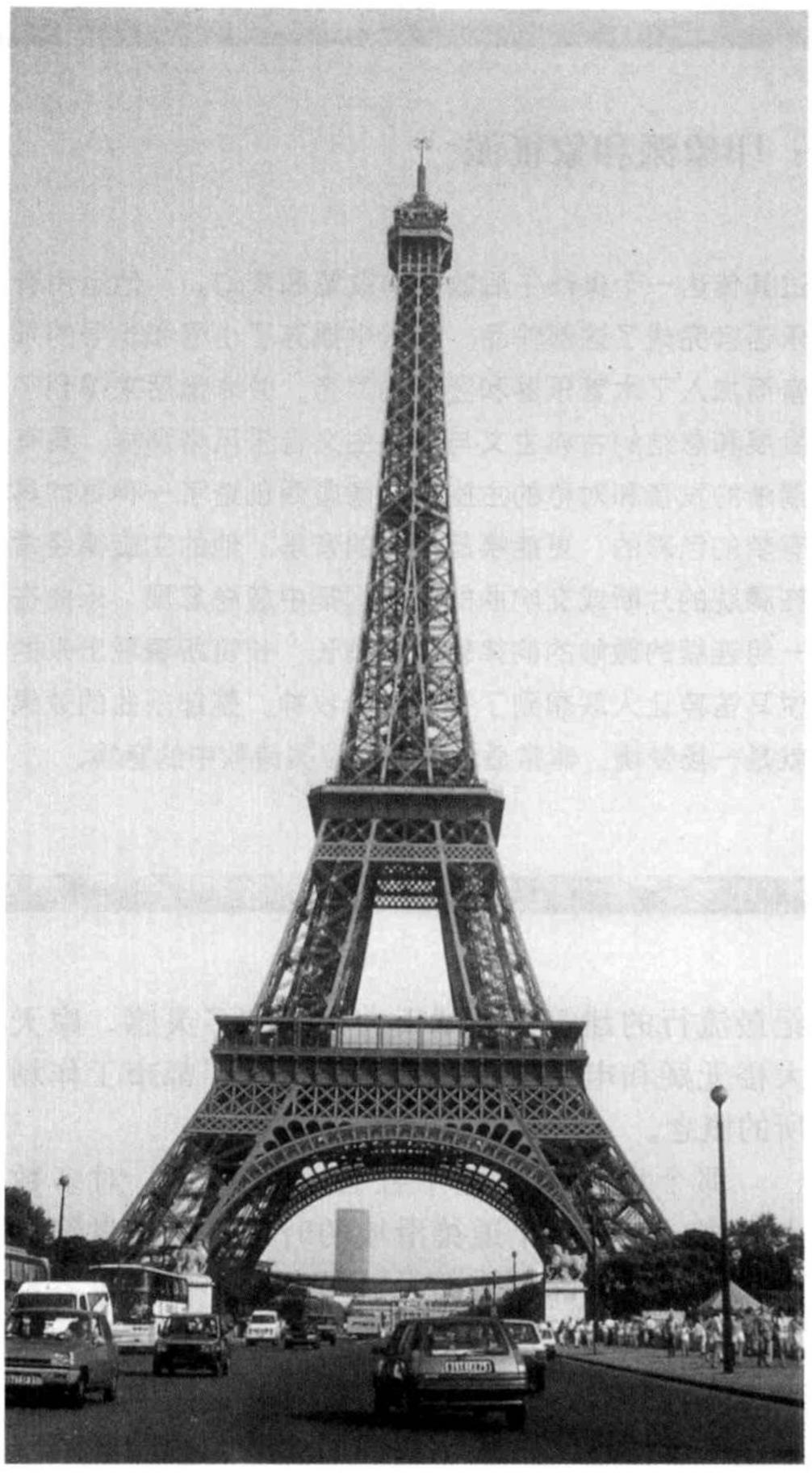


图18.8　古斯塔夫·埃菲尔，巴黎埃菲尔铁塔，1889年建造。这座工程技术的标志性建筑，在建造时就存在着争议并一直保持着它的唯一性，现在则被认为是巴黎的象征。一部电梯可以载着观光客到塔顶去欣赏巴黎的美丽景色。

因而她们被谴责背叛了自己的性别。此外，她们强烈要求获得选举权。那个世纪末，许多传统行为准则遭到了质疑和重估。

新科学与新技术

正当繁荣仿佛预示着无限的未来，从这场繁荣中产生的新技术促成了既成社会组织模式的瓦解。新的通信工具如电话，新的交通工具如汽车，它们使生活变得更加复杂而不是简单。大部分道路法规依然没有系统化，持续的工业化进程刺激了城市中心的扩张，但这是以牺牲农业生活方式为代价的。现代知识的发展极大地促进了传统思维方式的转换，尤其是量子物理和深层心理的发现，改变了20世纪的思维。其中最为重要的是爱因斯坦相对论的发布以及弗洛伊德心理分析的提出。

相对论　1905年，阿尔伯特·爱因斯坦（1879—1955年）提出空间和时间并非像其表面上看起来那么绝对，相反地，它们在“时空连续统一体”中是彼此关联的。直到1919年，爱因斯坦独特的相对论核心数学等式才得以通过科学实验确认。后来的实验进一步确认了他思想的正确性。全部现代空间技术的发展都受到这一发现的影响，直到20世纪80年代止，这些发展都证明了这个理论的准确性。爱因斯坦相对论的观点虽然破坏了对于宇宙的传统思考方式，但还是得到了广泛传播，这同哥白尼的理论颠覆了托勒密宇宙观的情形极为相似。

原子　与相对论同样意义深远的是，英国剑桥大学J.J.汤姆逊的发现。他在1897至1899年间设法检测到了原子结构中独立的成分，他称之为电子，而原子在先前本来被认为是不可再分的。到了1911年，他的同事欧内斯特·卢瑟福（1871—1937年）提出了新的革命性的原子模型。此模型由一个小的带有正电荷的原子核，以及围绕着原子核的绕轨道而行的电子构成，核内包含着这个原子的绝大多数物质。对大多数人来说，世界不再像一个纯一的整体了。

世纪之交的哲学

弗里德里希·尼采　哲学家弗里德里希·尼采（1844—1900年）强调“超人”的反叛性，“超人”拒绝接受来自传统民族主义的意识形态、基督教信仰、科学知识以及资产阶级价值观的束缚。尼采宣称“上帝死了”，坚信个体的完全自由，以不受社会习俗约束的方式开启了酒神（感性的）和日神（理性的）思想倾向的路径。早期的现代派艺术，部分地受惠于尼采这位反权威主义榜样，同时尼采的部分哲学思想在文学理论和哲学中，尤其是存在主义哲学中获得了发展。

西格蒙德·弗洛伊德　西格蒙德·弗洛伊德（1856—1939年）的心理学进一步影响了文化与艺术中的现代倾向。弗洛伊德对无意识动机的分析以及对本能驱动的描述体现出一种反理性主义的观点，破坏了对人类个体与社会表面秩序和控制的信仰。他对于非理性的强调为先前文学作品中表现的动机和行为提供了一种准科学的解释，现在可以运

用他创造的“心理分析”语言和概念对其进行分析。即使在公认的巴黎“美好年代”这一时期，社会的分裂和文化的不协调产生的痛苦感也是存在的。而弗洛伊德将人类的精神分为“本我”、“自我”和“超我”，为有关的社会分裂和文化不协调的加剧提供了一组对应的心理分析概念。

后印象主义绘画

19世纪90年代早期，印象主义绘画风格得到了广泛的认可。可是从库尔贝时代开始，画家们开始以与被认可的美术主流相逆为己任。这种艺术家挑战公众期待的浪潮被称为后印象主义。

由于后印象主义艺术家没有联盟而是彼此独立地工作，所以后印象主义这一术语事实上是一个相当宽泛的概念。在19世纪80年代法国兴起的后印象主义，并非是对印象主义的摒弃。相反，它试图对其改进和拓展。后印象主义者认为印象主义过于客观，过于非个人化了，而且缺少控制，他们认为记录短暂的一瞬或者描绘天气状况是不够的。后印象主义者将更大的关注投向了结构和形式，努力控制现实事物的组织、安排，使其形式化。后印象主义画家希冀获得更多的个人化解释和表达，达到更大程度上的心理深度。

保罗·塞尚　在印象主义兴起之时，保罗·塞尚（Paul Cézanne，1839—1906年）正在巴黎。他性格内向、喜欢隐居，从1877年到1895年在法国南部过着一种与世隔绝的生活。那里的人们认为他是一个疯子因而嘲笑他，结果他变得比以前更暴躁，更内向了。与印象主义美术松散、缺乏明确结构的特性背道而驰，塞尚对秩序、稳定性和永恒性有极大的兴趣。他说他想“使印象派具有美术馆一样坚固持久的品质”。塞尚的全部画作都是精心结构完成的。他通常的技巧是用淡蓝色勾勒出略图，然后直接上色。他在画完一笔之后都会清洗画笔，所以画面上每一种颜色都有所不同，他经常在画每一笔之前耗费长达二十分钟的时间。事实上，他称每一笔所画的为“小平面”。例如一个苹果被视为由一系列小平面组成的球体——每个平面根据苹果的性状都有特别的颜色。这种革命性的绘画风格导致了20世纪早期绘画理念的变革。实际上一些批评家认为塞尚是从14世纪早期的乔托（见第十二章）以来第一个深刻改变了绘画方向的油画家。

塞尚最喜欢的主题是静物和风景，风景实际上可以被认为是广义上的静物。无生命的物体允许塞尚做长时间的集中研究。创作于1885—1887年间的《长着高大松树的圣维克多山》（*Mount Sainte-Victoire from the Large Pine Tree*）（图18.9）是塞尚关于这座山的数幅画作之一，他运用他的“小平面”分析并细心地构建景色。树干突出了前景的平面，然而枝干的弯曲同大部分山峦的侧影相呼应，将前景与背景联系起来，压缩了画面的空间。

对于塞尚而言，如何描绘主题比主题本身更重要，他经常把毫无关联的物品一起画入静物画中。在大约创作于1894年的《有薄荷油瓶子的静物》（图18.10）中，这一点是显而易见的。他不愿做一种照相术式的再现，因而有意扭曲物体的边缘和形状，强调物体之间的轮廓线和空间。塞尚毫不理会传统的透视画法，在三维对象和二维平面之间创造出一种张力。

塞尚总是在努力奋斗但是却习惯性地不满意于自己的作品，他感到无法实现自己的目标。他宣称：“对于我已发现的东西而言，我只是一个蹒跚学步者。”然而大多数20世纪早期的绘画都承袭了塞尚的风格，他被称作“抽象艺术之父”。他的名言“你必须从本质上观察圆柱体、球体和椎体”变成了帕布洛·毕加索和乔治斯·布拉克立体派绘画的基本原则。

乔治·修拉　另一位重要的法国后印象主义画家乔治·修拉（1859—1891年），由于相信艺术可以通过规则系统加以创造，因而拥有一种智

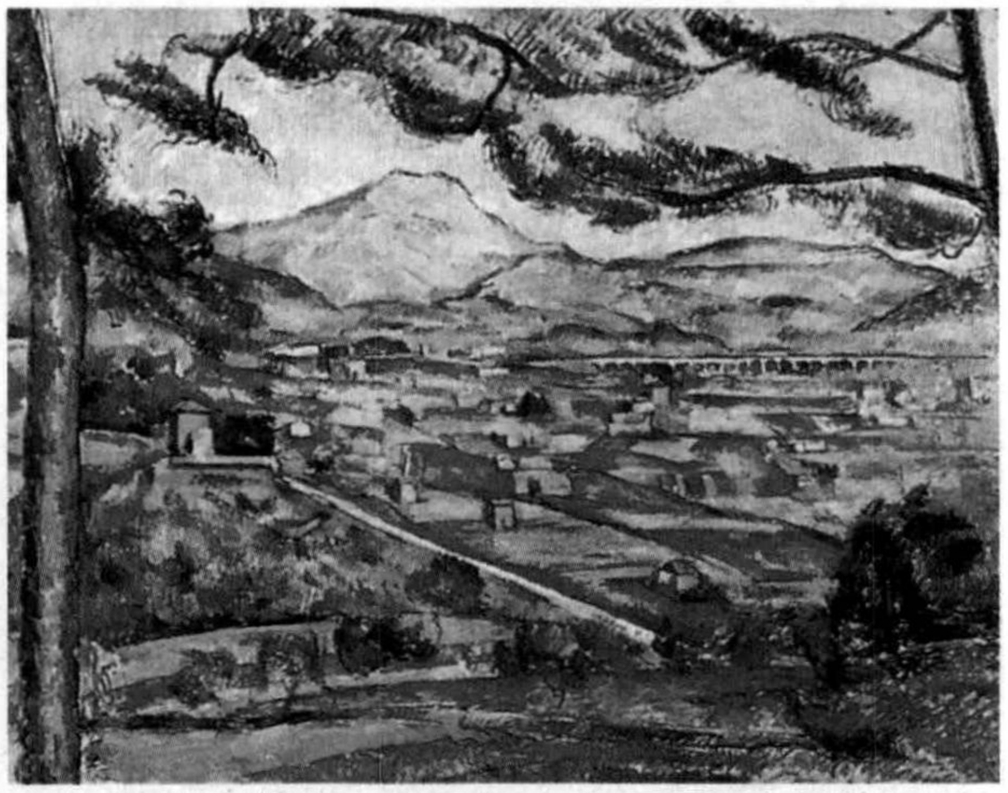


图18.9　保罗·塞尚，《长着高大松树的圣维克多山》，布面油画，1885—1887年，60×73厘米，收藏于华盛顿特区菲利浦斯收藏馆。塞尚在空间中未使用传统的透视画法，他运用了刻画物体的新方法，这种方法被证明对20世纪的绘画有深远影响。

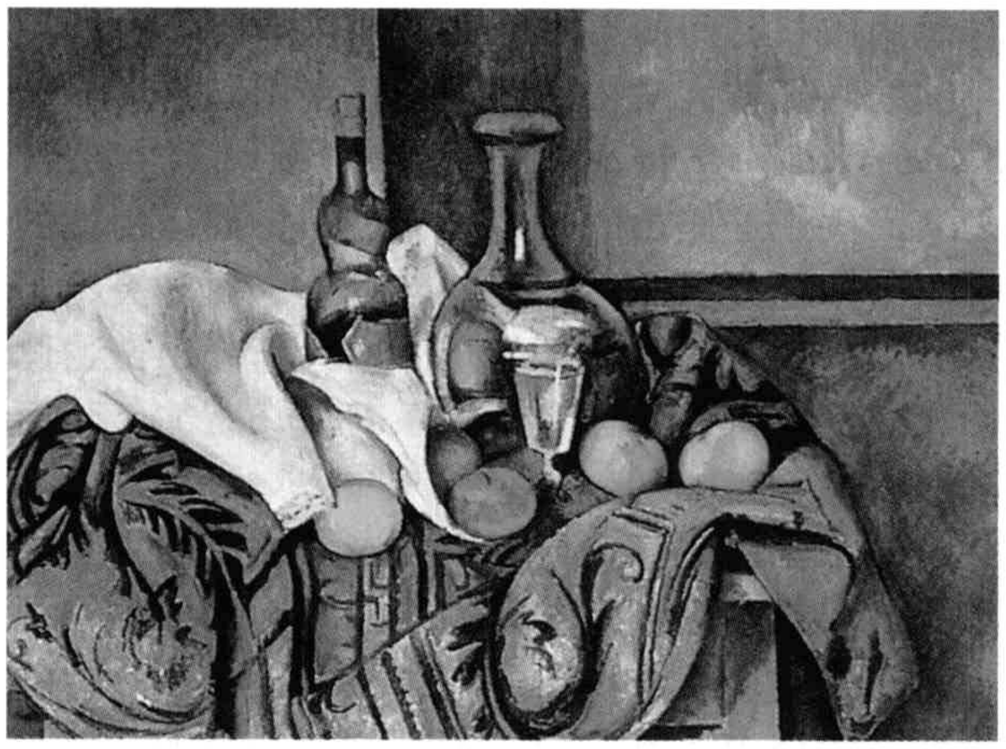


图18.10 保罗·塞尚，《有薄荷油瓶子的静物》，1894年，布面油画，66×82.3厘米，收藏于华盛顿特区国家美术馆。后印象派将明亮的印象主义色彩用于不同的目的。塞尚以一种更科学和更慎重的方式使用复合的颜色，将每一笔称作一个“小平面”，利用其建立空间中物体的轮廓。

性的、科学的绘画方法。他和塞尚一样，在作画之前要画出许多素描进行细致的观察，而且他创作速度很慢。《大碗岛上的星期日下午》（*Sunday Afternoon on La Grande Jatte*）（图18.11），作于1844到1866年之间，这是一幅里程碑式的作品。主题是印象派画家所喜欢的题材，一个阳光明媚的午后，一群富裕的法国人在公园中聚会。然而，为了赋予印象主义破裂的形式以一个清晰的结构，修拉使画中的形体变得坚固和简单化，并规定了它们的边界。边界得到再现，轮廓也勾勒得很清晰。画面上的一切都是整齐平衡并且是经过精确安排的。

修拉的绘画方式是首先创造出具有简洁和精确线条的轮廓像，然后才统筹安排布局的平面和深度。形体和阴影之间的空间被认为是整体布局的一部分，且形状被反复使用以达到一种统一。最后，他运用他的小色点进行绘画，虽然他称之为“点彩画法”，但是人们将这种技巧叫做“点画法”。“点画法”在绘画中表现出运用的精

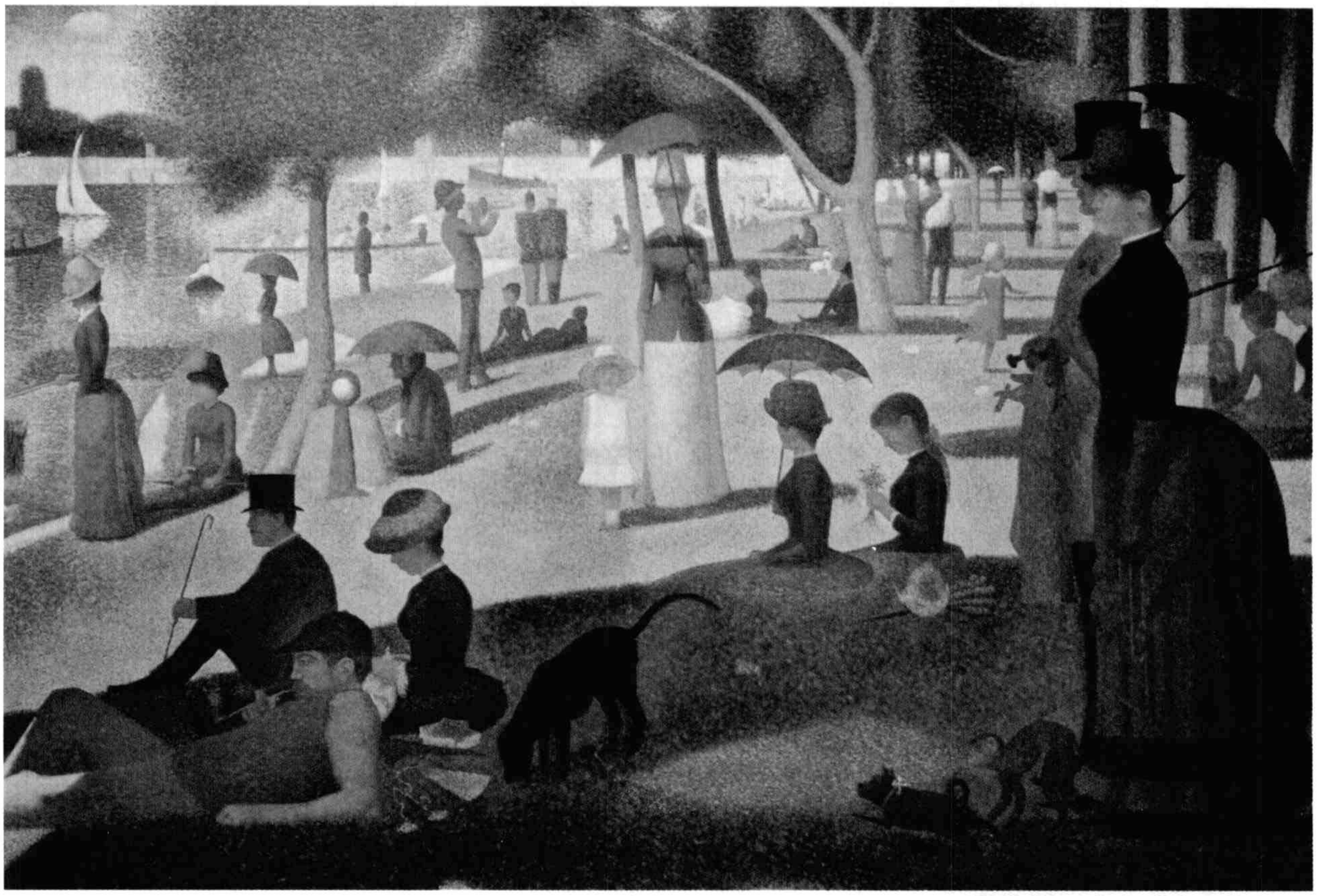


图18.11 乔治·修拉，《大碗岛上的星期日下午》，1844—1866年，布面油画，2.00×3.00米，收藏于芝加哥艺术学院。修拉使用了明亮的色彩并将其通过细小的圆点进行系统化的运用，观赏者从一定距离观赏画作的时候，色彩在其眼中混合。这种技巧是正式的，而且画面布局也是通过曲线的反复再现细致地统一成一体。

当时和当下　点画法和电视

修拉的点画法技巧包括将不同颜色的颜料一个接一个地轻涂在画布上，并让眼睛将它们混合成一种单一的色调。电视以与之非常相似的原理运行。一个标准的电视包含一支显像管和三支电子枪。每个电子枪向屏幕发出一种颜色明亮的完整的画——红色的、蓝色的和绿色的（作为表面主要颜色的不是黄色）。屏幕本身由小圆点构成，每个点只能被一支电子枪击中。当这三种主要的颜色通过这些点同时投射到屏幕上时，它们混在一起，向观众眼中投射出一幅完整幅度的色彩。如果你用放大镜在开机之前看彩色电视的屏幕，就会看到小圆点组成的格子图案。然后打开电视机观察屏幕，你就可以看到制造者如何以他们认为能够最好地创造出逼真的彩色影像的组合形式来安排这些不同的主色了。

确，在画布上用统一规格的小圆点或长点进行描绘，每个点都被准确地安排在某个位置上。这种技巧以一种色彩理论为基础——修拉相信人类的眼睛能够在视觉上混合他用小点呈现出的不同色彩。因此，一个蓝色的小点被安排在一个红色的旁边，理论上眼睛看到的是紫色。很难想象用这种技巧进行绘画所要求的耐性，而修拉甚至用这种技巧签名和画框架。每个形状、颜色、大小和位置都计算好了——这同印象派非正式的、似乎是偶然的特性非常不同。

文森特·凡·高　与修拉相反，文森特·凡·高（1853—1890年）因其完成画作迅速而著名，他的画使用了富有表现力、饱含情感的色彩。文森特·凡·高生于荷兰，在法国工作并度过了他生命中的大部分时光。他的弟弟提奥是一个小画廊的主管，给他很多资助。凡·高结识了一些印象派画家，并运用印象派明亮的色彩和鲜明的对比，不是捕捉光的效果而是通过光来表现情绪。凡·高搬到法国南部的阿尔时，创作速度非常快，几乎每天都有一幅画或者素描诞生。他那个时期的作品中最著名的是《夜间咖啡座》（*The Night Cafe*）（图18.13）。1888年9月他在给弟弟的信中写道："我努力表达这样一种观点，这个咖啡馆是一个可以自我毁灭、变得疯狂或者犯下罪行的地方"，"我试图表现人类这种可怕的激情……每一个地方都有红色和绿色的冲突与对比……颜色暗示着一种激烈、急躁的情绪。"

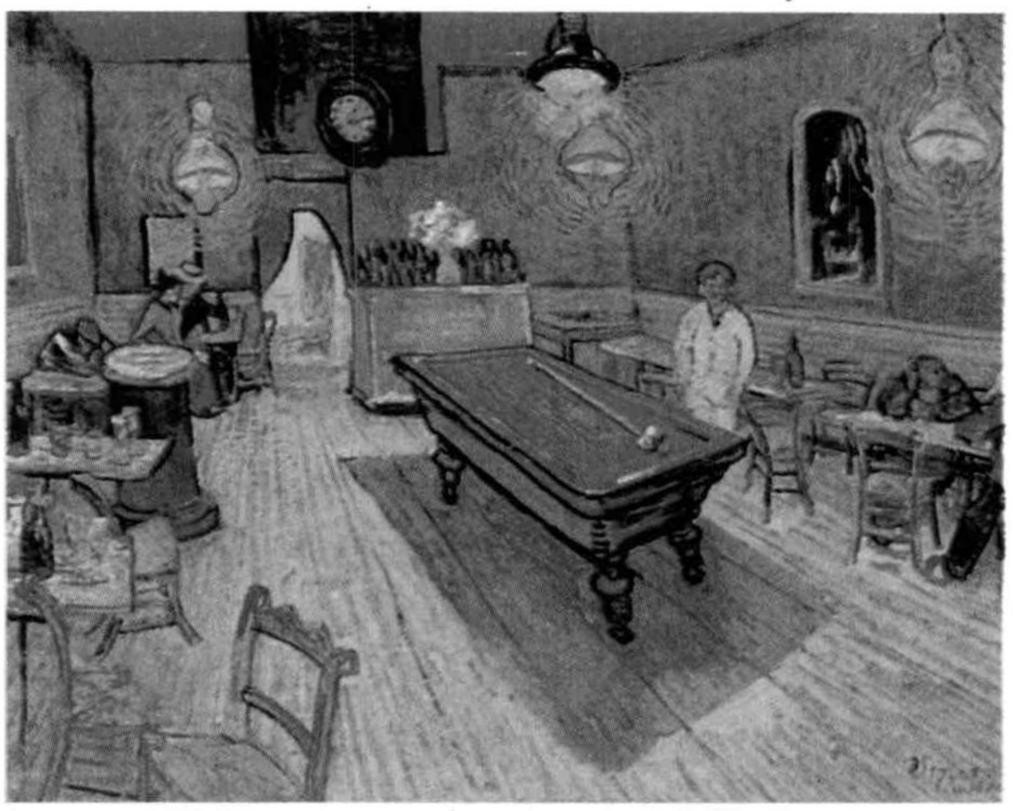


图18.13　文森特·凡·高，《夜间咖啡座》，1888年，布面油画，72.5×92厘米，收藏于康涅狄格纽黑文耶鲁大学美术馆。明亮的印象派色彩记录下凡·高情感的波动而不是自然的情绪。

文森特·凡·高创作于1889年的《星夜》（图18.14）是在一个可以鸟瞰圣-瑞米——阿尔南部的一个小镇的山坡上绘制的。《星夜》表达的绝不是宁静。在不寻常的狂暴的景色中，他那具有高度表现力的绘画技法暗示了他情感平衡的岌岌可危。颜料好像是噼里啪啦地涂上去的，他有时用画笔，有时用调色刀，有时是直接从颜料管中挤出颜料——凡·高仿佛不顾一切地想把自己的思想尽可能快地表现在画布上。这一过程好像是自发的，几乎从他一开始创作就无法再停顿下来。结果形成了一种充满感情的景象：狂乱的、充满激情的、燃烧般的、波动起伏的画面，天空呈漩涡状扭曲翻腾。然而事实上，画的布局事先都已计划好了，并且用传统的方法加以组织和平衡。整

交融　日本版画和西方画家

日本版画对19世纪西方画家尤其是印象派的影响，是日本开放和与西方通商之后的直接结果。1853年，海军准将马修·佩里驶入东京湾，要求日本港口向外国人开放。二百多年前，外国传教士将基督教思想引入日本时，日本采取了孤立主义政策。而佩里的到来结束了日本超过两百年的孤立主义政策。

在贸易开展之后，日本的版画席卷欧洲乃至家喻户晓。西方艺术家尤其被日本绘画中独具特色的平滑形式、压缩的画面空间和倾斜的视角所吸引。那些让日本艺术家深深沉醉其中的艺术表达方式，即对日常生活中所发生的事情进行剪裁和特写式的艺术表达，对埃德加·德加和玛丽·卡莎特的作品产生了影响。

克劳德·莫奈用许多日本版画来装饰他在吉维尼的房子。在市场上购买的奶酪的包装上，他最早发现了这种日本版画。

日本风景画中尤为吸引莫奈的是，那些画家组织自然元素如岩石和树木的方式。莫奈狂热爱好日本艺术和文化的最佳例子就是他在吉维尼营造的花园，以及因其而引发灵感创作的画。远东的影响在他建造的一个小池塘里体现得很明显，池塘上有一座横跨的拱桥，蓝色的紫藤花垂于桥的两侧。花园中有鸢尾花、竹子和柳树，以及日本版画中所有常见的植物。

或许，最彻底地受到日本版画影响的画家就是文森特·凡·高。他拥有数百件印版画作品，并且他在1888年去阿尔的一个原因就是相信他将会在那里找到与日本相似的风景。他给弟弟提奥的信件中反复提到了他理想中的日本生活情形，在这种理想的生活中，画家、版画制造者同普通人有密切的联系，他们与自然的循环和节律处于一种和谐的状态中。

1887年，当凡·高还在巴黎的时候，他复制了一幅广茂安藤创作于1857年的版画《李子庄园》，凡·高的一幅名为《日本式艺术品：树》（图18.12）的画作几乎完全是对日本版画的复制。让凡·高印象尤为深刻的是位于前景的树同树后空间的关系，近处的细节和远处的景色之间的沟壑。这是一种在将来他的绘画中占主导地位的风格。

图18.12　文森特·凡·高，《日本式艺术品：树》，1887年，布面油画，55×46厘米，收藏于阿姆斯特丹文森特·凡·高国家博物馆。凡·高在这幅画以及其他的画作中受到了日本版画中与众不同的总体视角、平面模式和暗色轮廓特点的影响。

体布局从左向右流动，树木和教堂的尖顶使移动的速度减缓下来，还伴随着画面右侧山的隆起所起到的平衡作用。文森特在给提奥的信中解释了他的绘画方法，他琢磨每一个事物“直到最后一个细节”，然后迅速地画成若干幅画。

凡·高饱受极端感情波动的折磨。在抑郁期，他到奥维尔的郊外开枪自杀。两天后，即1890年7月21日，凡·高在他弟弟提奥的怀抱中死去。凡·高去世时只有37岁，从来不知声名为何物。然而今天，他已经成为了最负盛名的画家之一。

保罗·高更　后印象派的同道保罗·高更（Paul Gauguin，1848—1903年）是秘鲁人（母亲）和法国人（父亲）的后裔。他是巴黎一名成功的银行家和股票经纪人，在35岁时遭遇到了一次个人危机。他决定成为一个专职画家，离开妻子和五个孩子过一种富有异国情调的生活，这些他都记载在自传《诺阿，诺阿》（《芳香》）中。高更试图追寻象征主义诗人的愿望，逃离

图18.14　文森特·凡·高，《星夜》，1889年，布面油画，73×92厘米，收藏于纽约现代艺术博物馆。虽然从表面上看，构思和制作自由奔放，似乎出于一时的激情奔涌，但事实上，这幅画有一张完整的原始图样。

日常生活，退回到马拉美隐喻性地称作“牧神午后”的境界。为了达到这一目的，他拍卖了大约30幅画并在1891年乘船到了塔希提岛。在那里，他住在一个木头棚屋中，整天画画，赤身裸体，称自己为“野人先生”。他学习当地的语言和神话，娶了一位塔希提岛的妻子并且生育了孩子。

高更在《诺阿，诺阿》中写下了关于1892年创作的《亡灵窥伺》（死神的注视）（图18.15）的经过。一天晚上，他回到棚屋，发现一片漆黑。他擦亮一根火柴，发现特芙拉就像画中所展示的那样躺着，被黑暗吓坏了。背景中的妇人就是“死神”。背景中白色的区域是发出荧光的真菌，根据毛利人的传说，它们象征着祖先的幽灵。

高更写道，他试图通过“阴森的、悲伤的、令人恐惧的”颜色来表现畏惧。这幅画被视为有节律的色块安排模式。高更通过平涂色彩和加重轮廓而不是通过形体的三维立体感来强调画面。

高更被称之为综合主义的绘画风格的特点是强化色彩、加重轮廓、使形体平面化。此风格试图赋予抽象的观念以具体的形状，因而也被称作“象征主义”——高更被认为是法国象征派运动的领袖。他常出于象征的目的而不惜扭曲形状和色彩，这对未来绘画的发展很重要。由于对现实主义学院派绘画的厌恶，高更引导人们根据主观感受决定颜色和形状，并且将艺术从自然的束缚中解放出来。

雕刻和建筑的新趋势

奥古斯特·罗丹　19世纪的大部分时间，许多雕塑概念都无非是古典主义的变种，但是到了世纪末，一位重要的雕塑家出现了——法国人奥古斯特·罗丹（1840—1917年），他成为了欧洲最有影响力的雕塑家。他在画室中裸体模特的身上研究人体形态，但是并不像传统的艺术家那样让其保持静止，罗丹让模特一圈圈地走动，以便研究

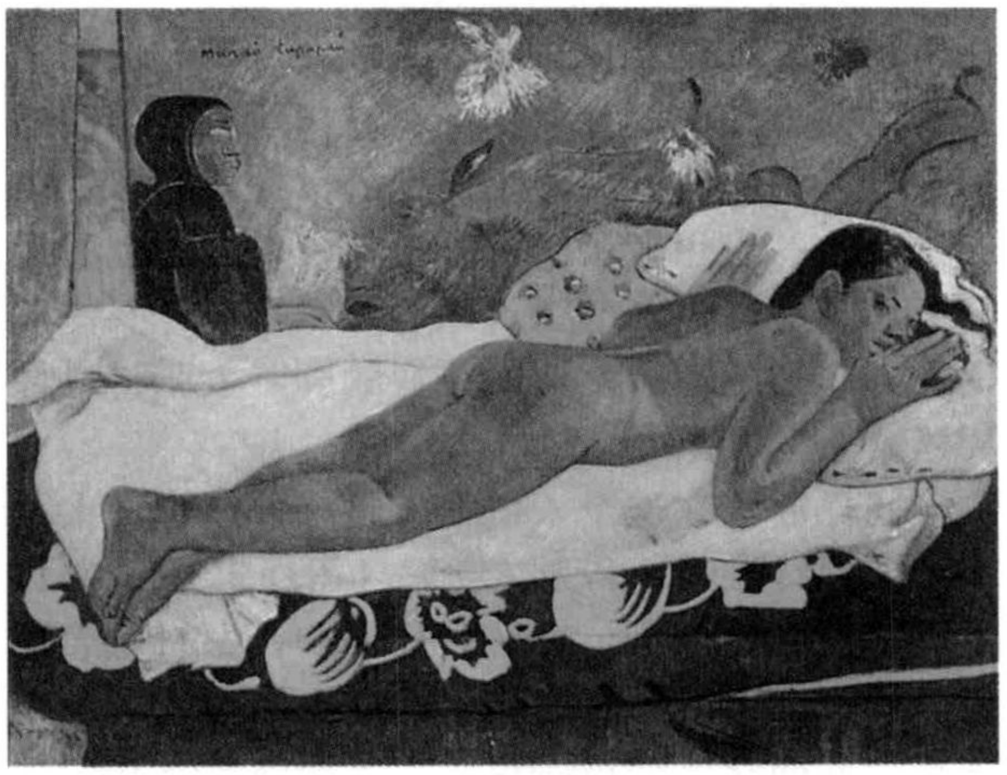


图18.15　保罗·高更，《亡灵窥伺》，1892年在裱好的粗麻画布上所作，72.4×92.5厘米，收藏于布法罗奥尔布赖特-诺克斯美术馆。毛利人相信点点磷光代表着死神。不管他声称什么，高更依然是一位成熟的艺术家，就其作品同周围环境的关系而言，他的作品更接近博物馆艺术。

图18.16　奥古斯特·罗丹，《思想者》，1879—1889年，青铜雕像，高68.9厘米，收藏于纽约大都会艺术博物馆。罗丹像印象派画家一样关注光在形体上面的闪烁不定，在起伏的表面创造出一种与之类似的、斑驳的、未经琢磨的效果。

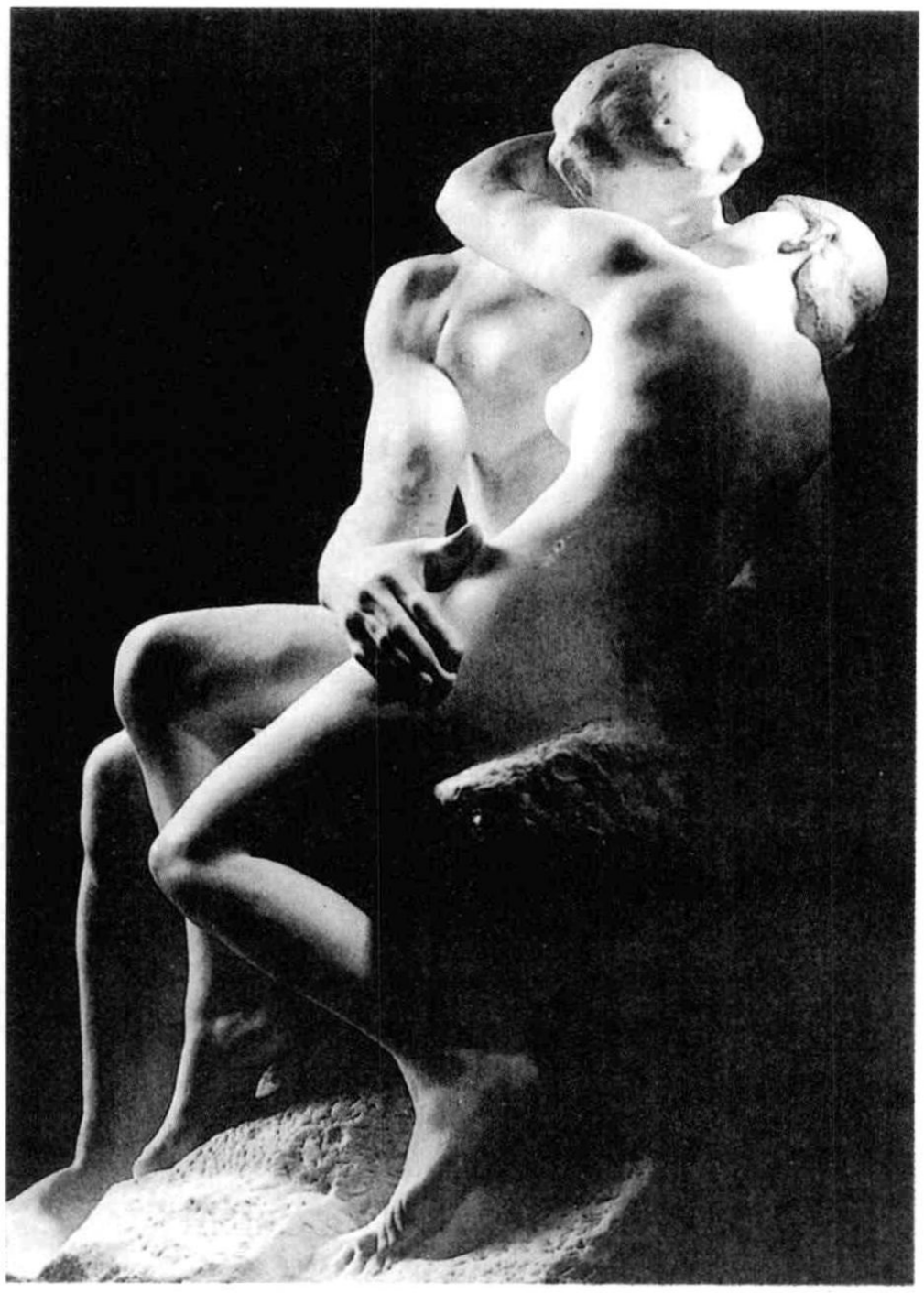


图18.17　奥古斯特·罗丹，《吻》，1886—1898年，大理石雕像，大于真人尺寸，高1.90米，收藏于巴黎罗丹博物馆。看似温暖柔软的肉体在与其脱胎而来的坚硬冰冷的石头相对照中得到了强调。

运动中的人体。

罗丹的青铜雕像《思想者》（图18.16）制作于1879至1889年间，是计划放在巴黎装饰艺术博物馆入口处的一件大作品——《地狱之门》的一部分，整体构思来源于但丁的《神曲》（见第十二章），思想者正俯视着地狱，对着地狱的大门沉思。在许多细节中可以看到罗丹对“身体”语言的超凡的理解，例如雕像的脚趾紧张得好像要抓紧基座一般。

同样放置在这个入口处的是一件超过真人大小的大理石雕塑，名为《吻》（图18.17），制作于1886至1898年间。在这件作品中，罗丹既表现出一种身体上的感官之爱，又展现出塑造两个纠缠在一起的身体的精湛技艺。整座雕塑有几个部位的石头故意保留了粗糙的质地，因此突出了想象中柔软的肌肤和它所出自的坚硬大理石之间的对比。米开朗琪罗的作品中也有这种对比，但是他这么做是因为他缺乏时间或是想要尽快完成这件作品。而罗丹将这种对比作为一种有意识的美学标准加以运用。

美国建筑　临近19世纪末，一种新的建筑风格发展起来，那就是公共和商业建筑——商店、办公室和公寓，它们定义了“美好时代”的新建筑。钢铁、混凝土和大块玻璃的使用从根本上改变了建筑语言。由于钢结构和混凝土形状的发展，厚砖石结构的墙壁不再被用于支撑整座建筑的构架。新的基础骨架设计为建筑师的表达提供了自由。开阔、轻盈的环境建筑理念取代了坚固、封闭的空间理念。由于高度可以较为容易地提升，高层建筑开始勾勒出城市的空中轮廓线。

美国建筑师路易斯·沙利文（1856—1924年）设计了密苏里州圣路易斯大街的温赖特大厦。该建筑建造于1890至 1891年间，使用了起支撑作用的钢结构和砖砌的外墙。沙利文的设计强调了能够反映出内部钢结构的连续垂直线，因而突出了这座建筑的高度。沙利文将支柱的数量加倍，创

图18.18　路易斯·沙利文设计，温赖特大厦，位于密苏里州圣路易斯大街，1890—1891年建造。温赖特大厦拥有全钢的内部结构和砖砌的外墙，正向着摩天大楼的方向发展。套用现在的流行语，建筑师路易斯·沙利文的特色属于“形式追随功能”。

造出密集的效果。边角得到了强调，因此建筑在视觉上好像被加固了。顶部和底部的水平线提供了一种可见的框架——在布局上有起始和结束的感觉。

沙利文视建筑为人体结构：钢铁是骨骼；砖瓦是肌肉和皮肤。正是沙利文创造出这样的名言：“形式追随功能。”但是这并不意味着此设计的装饰性元素对建筑设计的整体性而言是必需的。

对沙利文而言，“所有功能的作用是唤起无穷的创造精神”，并且这种力量可以在所发现的大自然的节律消长中体现出来。因此他建筑的外部那些精心设计的、有机的形式就是为了唤起这种无限而设计的。对沙利文而言，一座建筑主要的功能是提高在其中工作的人们的热情。他的理念导致了一种新的功能主义建筑学派的形成。

新艺术　沙利文对自然的信仰反映在“新艺术”中，“新艺术”是始于欧洲并流行于19世纪90年代到20世纪早期的风格。它的特点就是装饰性，尤其是基于自然形式的曲线模式。新艺术的影响超

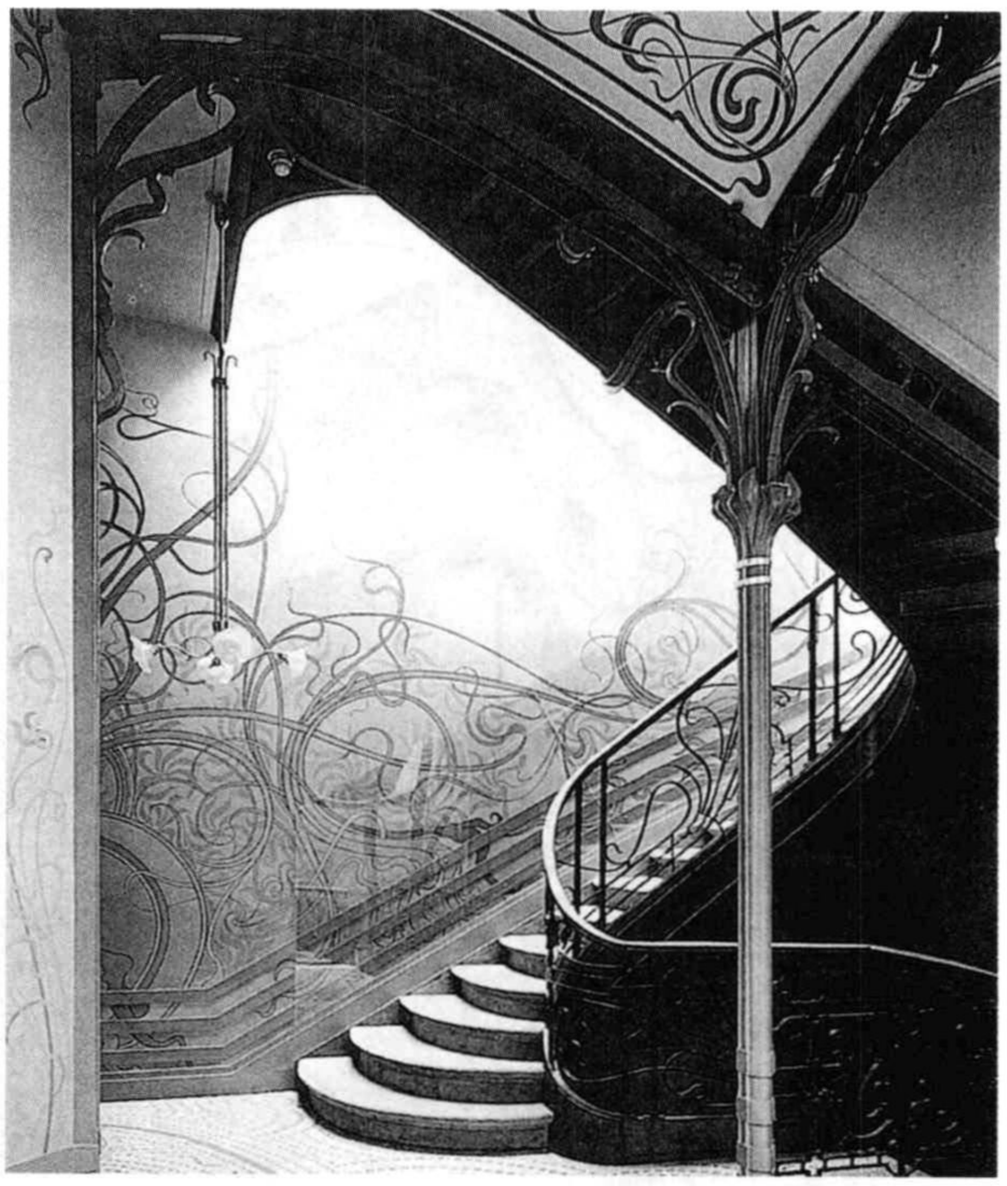


图18.19　维克多·霍塔，布鲁塞尔塔塞尔博士宅邸，楼梯，设计于1893年。新艺术钟爱源于自然的形式如叶子和卷曲的藤蔓。为了获得某种和谐，霍塔设计了房屋中从家具到地毯再到细小的铰链在内的每一件物品。

越了建筑领域而扩展到包括家具、服装和印刷术等领域。

建筑师维克多·霍塔（1861—1947年）为塔塞尔博士在布鲁塞尔设计的宅邸建造于1893年，是一座新艺术风格的理想样本。霍塔喜欢设计“每一件家具，每一处铰链和门锁，以及小地毯和墙饰”。因此在塔塞尔的房屋中每个部分都是和谐的，以小比例、优雅、迷人的曲线和反转曲线为特色。楼梯的扶手（图18.19）由于天窗的缘故以及大量使用了钢铁和玻璃制作而光辉灿烂，这些钢铁和玻璃部件既起到了装饰作用又成为总体装饰设计结构的一部分。尤其特别的是它漩涡状的予人以美感的外形。

在西班牙，新艺术的另外一个代表是安东尼·高迪（Antoni Gaudi [Gow-dee]，1852—1926年），他是巴塞罗那卡萨·米拉公寓（图18.20）的建筑师，此公寓建于1905至1907年。这座公寓建筑同以往的建筑没有任何关联。高迪的新艺术风格里很少使用平面或直线，经常喜欢代之以曲线和优于对称的不对称美。虽然使用了经过切削的石块建造，但米拉公寓看上去好像是松软的粘土用模子制成的。高迪受到自然界中外在形式的

图18.20　安东尼·高迪，巴塞罗那卡萨·米拉公寓，建于1905—1907年。虽然使用是的切削石块的传统建造方法，但其形式体现了自然的侵蚀，其曲面仿佛是经受过长期的风雨侵蚀打磨而成的，金属阳台围栏看起来如同海藻。

影响创造出一种有机的风格。这座建筑好像是受到了侵蚀，仿佛被大自然磨掉了所有突出的棱角。建筑的正面在棱角处呈波纹状，并且屋顶也仿佛波浪状起伏。烟囱似乎是抽象的雕塑。高迪在实际的建筑地点作了很多设计，那些在当时都是很不寻常的（就像现在一样），形成了一种高度个人化的古怪风格。

先锋派

从1824年的沙龙时期到现在，当时年轻而激进的德拉克罗瓦第一次向老旧保守的安格尔在法国绘画界的权威地位提出了挑战，色彩与线条之间长期存在的分化，呈现出政治分歧和代际差异的意味。库尔贝和马奈的现实主义被法国学院派视为对良好品位的公开侮辱。印象派从1874年开始组织自己的画展，一定程度上表明了他们是独立于官方对于品位的定义之外的。后印象派大师如凡·高、高更和塞尚更进一步，远远地离开巴黎。

然而，虽然他们多种多样的绘画技法颇为狂放自由，似乎摒弃了传统，且库尔贝、马奈、莫奈、凡·高和塞尚以及其他画家们的作品迅速受到了法国公众的追捧，并且很快作为伟大传统的一部分而合法化了。1890年，遵照马奈的遗愿，卢浮宫从他的遗产中购买了《奥林匹亚》，这幅画作最终于1907年在博物馆中展览。1901年，一场规模盛大的凡·高作品回顾展让整个巴黎都颠倒迷醉。1906年塞尚逝世之后，他的油画成了1907年沙龙最重要的作品。法国人用一个词来形容这些艺术家，称他们是“先锋”（avant-garde），这是一个军事术语，意指进击队伍中最前面的单元，即“前锋”或“先锋”。

远离主流的先锋派，反对全部传统和预期，引导了一条通向无畏的“新”艺术之路。波德莱

尔曾对“现代”一词下定义为“瞬间的、飞逝的、偶然的”。到了20世纪初，人们修改了这个定义。“现代”就是“新”，现代先锋艺术家全力以赴的就是要发现和揭示艺术中的“新”。在对“新”的永无止境的追逐中，各种运动风起云涌，各种主义层出不穷——在巴黎“美好年代”结束前，现实主义、印象主义、达达主义、野兽派、立体主义和德国的表现主义都风光一时，每一次新运动最终都让位给了下一次更新的运动。

先锋派的特征是对现实性的再现与日俱增的怀疑和对“抽象”不断攀升的兴趣。早在博斯·莫里萨特的《夏日时光》（图18.4）中简笔描绘的三只鸭子身上，即可以确认这种趋势的存在。凡·高和高更都将色彩从纯粹的描绘功能中解放出来，运用它们来表现情绪而不是仅仅表现事物的外表。事实上象征派意欲捕捉到内在真实而非外在真实也表现出了类似的关注点。

对于抽象的兴趣表现为三种形式：（1）富有表现力的艺术是情感的，借助形式表达想法和色彩运用自由的；（2）形式主义艺术关涉到结构和秩序；（3）幻想的艺术关系到个人的想象和梦境。三者中，表层的呈现渐渐地退居其后。抽象艺术越来越少地依赖艺术家的知觉而越来越多地依赖他对事物的构思力。

野兽派

巴黎1905年秋季沙龙，接纳会员的政策是宽容的。亨利·马蒂斯、莫里赛·弗拉芒克、安德列·德兰、乔治·鲁奥等画家首次集中参展。他们的作品摆满了一房间。艺术批评家路易·沃克赛勒对这次画展作了评论，并根据他们绘画用色的狂野和任意而迅速将这些艺术家冠以“野兽”的称谓。这些开创“野兽派”（Fauvism）的艺术家们如凡·高和高更，认为色彩本身就是一种强烈有力的表现方式。色彩，如凡·高所说的，应该与艺术家的性情而非外在现实相呼应。此外他们扬弃了具有印象派绘画特征的小“点彩和泼溅”色彩运用，尤其是后印象派画家修拉的作品。他们的作品就是要运用浓烈、奇异的颜色，使观画人在视角和心理上受到震撼。“新异”是野兽派最重要的特征。

亨利·马蒂斯　野兽派画家的领袖是马蒂斯（Henri Matisse，1869—1954年）。22岁的时候，马蒂斯放弃了法律界的工作而一心转向了艺术。在1905年的秋季沙龙上，他展出了《戴帽子的女人》（图18.21），这是一幅马蒂斯夫人的肖像。对许多观者而言，此画简直就是把那些鲜亮、任意和不自然的色彩涂抹到对象的脸上和背景中。这幅画的题材是“美好时代”中常见的一种。画中的马蒂斯夫人为外出而盛装打扮：戴着手套和一个大帽子。但是它与之前的作品毫无相似之处。马蒂斯不用小块颜色，而是将其扩展到大片的颜色。不仅颜色看上去是任意的，而且艺术家也没有企图去调和它们。红、绿、紫三种饱和颜色被最大限度地加以使用。

马蒂斯很快意识到，《戴帽子的女人》缺少让他深感兴趣的东西——素描。除了通过在平面上描绘纯粹色彩的本色对比，他还强调线条。通过对色彩和线条具有表现力的运用，马蒂斯甚至给予最平凡的主题以表现力。《红色的和谐》（《红房间》）（图18.22）创作于1908—1909年，是一个以色彩、造型和线条之间的和谐以及图案著称于世的日常场景。这幅画在二维的图案

图18.21　亨利·马蒂斯，《戴帽子的女人》，1905年，布面油画，82×60.5厘米，旧金山沃尔特 A.哈斯夫人收藏。美国作家格特鲁德·斯坦因和她的兄弟里奥于1905年在秋季沙龙上购买了这幅画，以此拉开了对20世纪巴黎现代艺术大规模收藏的序幕。特别是美国人，聚集在斯坦因位于鲜花街道的公寓中举行的晚会上观看马蒂斯和毕加索的作品，并且与定期出席的画家本人见面。

图18.22 亨利·马蒂斯，《红色的和谐》（《红房间》），1908—1909年，布面油画，1.81×2.46米，收藏于俄国圣彼得堡国家修道院博物馆。许多20世纪的绘画作品，都没有继承在二维平面中表现三维立体这个传统方法。这幅画没有表现桌子的上缘是水平的，墙壁是垂直的。这造成了一种平面装饰性效果。

和三维的表现方式之间摇摆。桌布和墙壁共享同一种图案和颜色；马蒂斯仅仅通过在桌子上放置的水果，向大家证明桌子是一个水平面。我们凝视着的是左侧窗外的风景还是墙上的一幅平面图画？全部物体都用于发挥一种作用，那就是组成一种整体平面图案。这不同于早期艺术家们在图画平面背后构造想象中的空间时创造出的效果。马蒂斯像许多后世的画家一样企图压缩空间并强化平面，让人们知道这是一幅画而不是可见的世界的幻象。

立体主义

野兽派强调绘画平面的真实在立体派画家的作品中也表现得很明显。塞尚的著名格言“你必须从本质上观察圆柱体、球体和圆锥体”，成为了立体主义（Cubism）艺术创作的圭臬，立体主义的不同之处首先表现在用最简约的几何形状对事物的描绘上，特别是以一种立体的方式。其次，第二点差异表现在物体是从几个不同的视角同时表现出来的。立体派画家想要同时从所有的角度来表现物体，而非仅限于唯一的优势视角。他们评论道，现实不止于所见，而是对所见的了解，同样的，当我们看到一个人的背影，我们可以推断出这个人的脸的样子。

立体主义是当时两个还不甚知名的画家帕布罗·毕加索和乔治·勃拉克的创意，对人感知世界的本质这个问题上，两人不谋而合。他们很快发现了彼此共有的信念并且合作了七年之久，直到第一次世界大战爆发。

帕布罗·毕加索 帕布罗·毕加索（Pablo Picasso，1881—1973年）被认为是20世纪一位独一无二的最重要画家，他从未停止过对新事物的

探索。在其漫长生命中，毕加索尝试过许多风格，而且在绘画、制图、雕塑和制陶在内的多种领域进行过创作。他可以在一天里用非凡的现实主义风格画素描或油画，也可以在接下来的一天转换到一种高度抽象的风格创作——然而他从未完全放弃过一个主题。

1900年，毕加索来到了巴黎。此前，他在西班牙巴塞罗那和马德里学习，研究印象主义和后印象主义。从1900年到1905年，他或多或少地沿着象征主义的风格创作，但是在1905年开始画美国作家格特鲁德·斯坦因（图18.23）的肖像后，他的创作方法发生了戏剧性的改变。从1905年的整个秋季到接下来的一年里，斯坦因穿过巴黎来到毕加索名为“洗衣船”的工作室。在那儿，毕加索着手绘画她的肖像。斯坦因静坐充当模特儿八、九十次后，毕加索非常恼火整个过程。他一气之下涂掉了画像的脸部，到西班牙去消暑。结果那幅画就一直弃置在画室里。回来后，他凭记忆完成了这幅画——没有使用模特。毕加索的绘画已经从基于视网膜上的形象变成了一种头脑中的形象。真实的格特鲁德·斯坦因的形象被毕加索观念中的形象所超越。

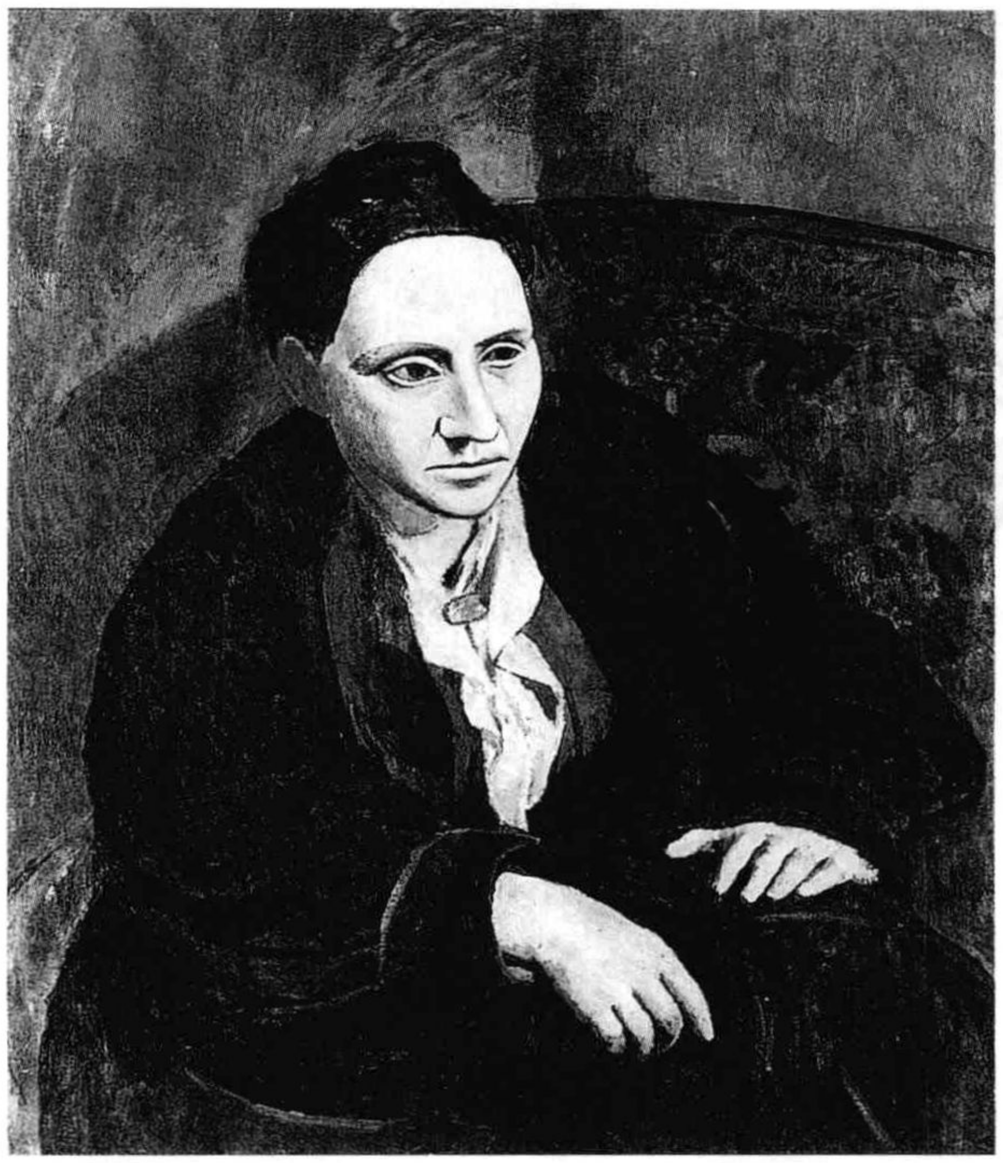


图18.23　帕布罗·毕加索，《格特鲁德·斯坦因》，1906年，布面油画，99.5×81厘米。收藏于纽约大都会艺术博物馆。1906年夏，毕加索在去西班牙的旅途中一直研究古代伊比利亚人的雕刻。斯坦因精简的面部特征，尤其是她椭圆形的眼和好似雕刻出的眉，都得益于他的研究。

毕加索真诚地追求这种观念上的方法。他那幅著名的《亚威农少女》（图18.24）创作于1907年，似乎完全从知觉经验的“真实”中解放了出来。虽然“少女”这个词在法语里意思是“淑女”，在这里指的却是妓女，亚威农指巴塞罗那的亚威农街而不是法国南部的教皇城。躯体分割表现为比例变形，她们的身体变成了有韵律的形状，形成了分裂的、有棱角的碎片。空间用同样的方式处理。是固体和空心体根据结构的单位来描绘，同塞尚的“小平面”类似。这种风格也体现了作者有意为之的原创性。非洲的雕塑，尤其是面具，在那个世纪最初十年间的巴黎很流行，毕加索吸收了它们在表现力方面的所有有益之处。

乔治·勃拉克　乔治·勃拉克（Georges Braque，1882—1963年）是第一位看到《亚威农少女》的人之一，并且对其表示了赞赏。勃拉克曾经作为野兽派的一员和马蒂斯一起工作，可能正是马蒂斯本人惊骇于《亚威农少女》而将勃拉克介绍给了毕加索。但是勃拉克从这幅画中赏析出塞尚所推崇的技法：形状扁平且被简化。

勃拉克的《葡萄牙人》（图18.25）创作于1911年，描绘了一名吉他手在咖啡馆里演奏的情形，但是画中没有完整的人物造型。我们看到吉他的发音孔和琴弦位于画面的中下部，还有OCO和BAL字样的文字残片以及要价10.4法郎的东西。一根绳子缠绕着柱子，在其上半部可能是吉他手在咧嘴微笑。所有这些都是飞逝中的一瞥定格而成，好像是通过一扇窗看到的，窗子反射了外面的活动和行为，将所有的事物都扭曲变形。

勃拉克和毕加索开始将可辨认的物质现实的片断引进他们的作品中，并且提出了一个问题：什么是真实？什么又是艺术？如果事物是真实的，它会成为艺术吗？反之亦然，如果一些事物属于艺术，那么它会是真实的吗？通过在画布上粘贴真实的物质材料，他们发明了一种被称为拼贴画的技术（来自法语单词，“粘贴”或者“糊”之意）。毕加索的《藤椅上的静物》（图18.26）创作于1912年，画中包括绳子和一块油布，油布上面描摹了一张破藤椅，还有一支香烟和一张报纸的残片。我们所看到的是作为整体的一个残片：前三个字母，但是这个片断却告诉了我们很多关于勃拉克和毕加索的意图。文字“jou”也构成了动词“jouer”的开头，法语的意思是“游戏”。拼贴画变成了艺术家崭新的训练场。

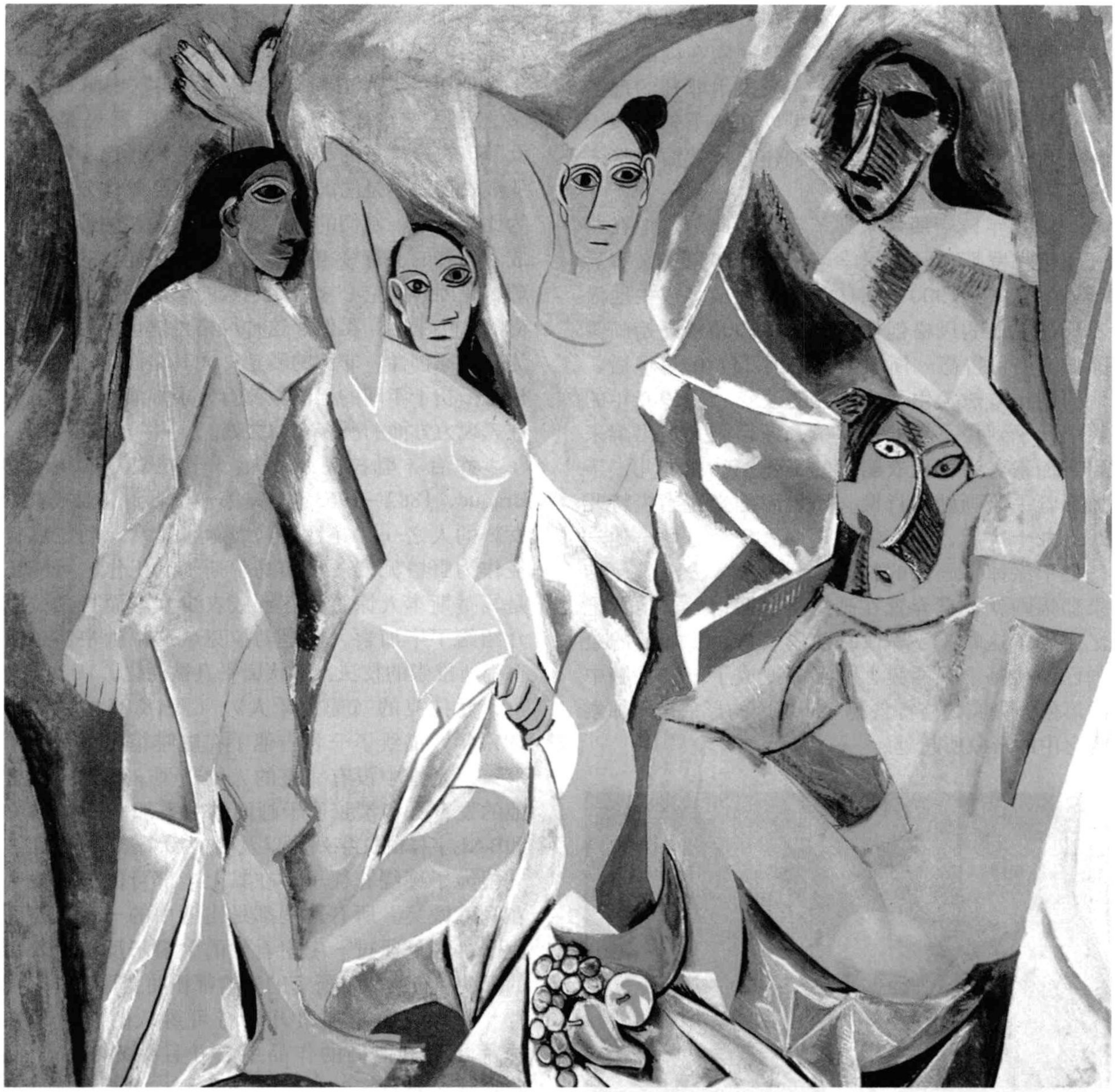


图18.24　帕布罗·毕加索，《亚威农少女》，1907年，布面油画，2.04×2.30米，收藏于纽约现代艺术博物馆。主题带有非洲艺术的影响痕迹，这幅画的棱角线和重叠平面开创了一种分析三维空间形式的新方法。此画首次在巴黎展出时，它所具有的原初活力的冲击波传遍了整个艺术世界。与六年后斯特拉文斯基的音乐作品《春之声》（有时译为《春之祭》）对音乐世界的影响颇有异曲同工之妙。

未来主义

未来主义（Futurism）运动在第一次世界大战前以意大利为根据地，在一种生机勃勃的动态中使用了立体派结构的形式。它是第一个几乎完全基于大众传媒的艺术运动，是被它的创造者诗人菲力普·马里内蒂（Filippo Marinetti，1876—1944年）构想出来的，他的“未来主义宣言”发表于1909年2月20日的法国报纸《费加罗报》上。这份宣言罗列出十一点未来主义者的目的：“歌唱危险之爱”，“宏伟的世界获得了一种新的美：速度美”，“赞美战争——这个世界唯一的清洁方式”，“摧毁一切博物馆、图书馆和科学院”，最后，“歌颂被工作、喜悦和骚动激起的伟大民众”。

基诺·塞弗里尼　1910年2月，包括基诺·塞弗里尼（Gino Severini，1883—1966年）在内的七位画家签署了一份“未来主义画家宣言”，宣布

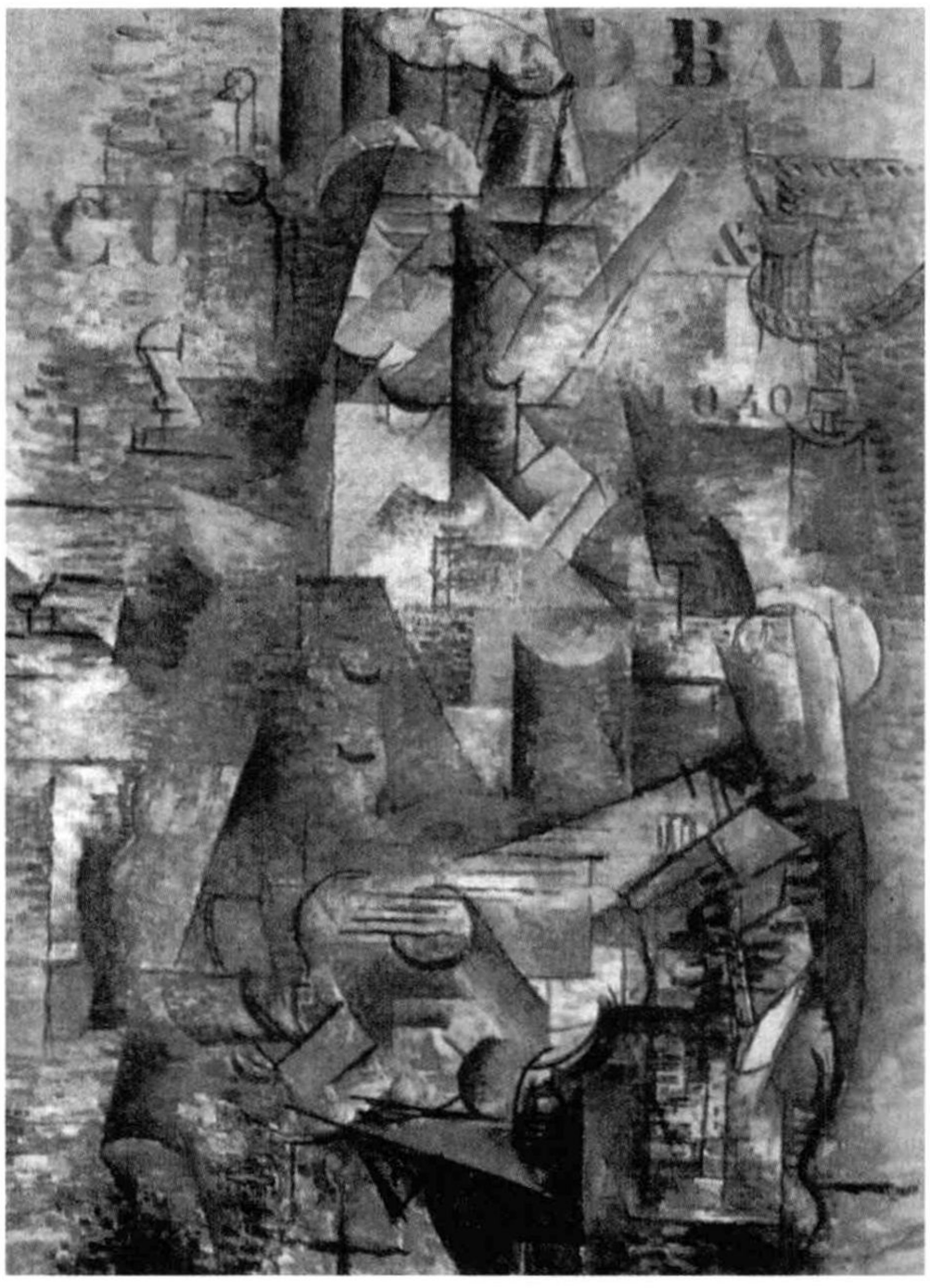


图18.25　乔治·勃拉克，《葡萄牙人》，1911年，布面油画，114.5×81.5厘米，收藏于瑞士巴塞尔昆斯特博物馆。在立体主义中，形体是破碎并有小面的，好像是立方体的一部分，形体是从多个视角被描绘的。颜色的范围被限定了，所以它不会从空间中的新的形体分析方式上分散注意力。

“反对诸如‘和谐’和‘良好品位’这样专横的术语”，“完全毁掉伦勃朗、戈雅和罗丹的作品”，而且最为重要的是“去表达充满钢铁、自豪、狂热和速度的旋风般的快节奏生活”。未来主义者想要像他们所宣称的那样在绘画中呈现出“宇宙的推动力”。

未来主义者表现速度的兴趣得益于立体主义几何体的帮助。塞弗里尼的《郊区到达巴黎的列车》（*Suburban Train Arriving at Paris*）（图18.27）创作于1915年，以多面体连续的位置来描绘速度。类似一系列的电影画面或者多幅曝光的胶片，艺术家通过快速移动物体抽象而破碎的形象来表现力的方向。未来主义者重视同步视角，就像立体主义者所做的那样，但是未来主义者记录下运动物体不同的侧面，而立体主义者记录下的是静态物体的不同侧面。

德国表现主义

战前伟大的先锋运动的最后一波是“德国表现主义”（German Expressionism），包括1905年成立于德累斯顿的“桥”社和1911年在慕尼黑成立的“蓝骑士”俱乐部两个分支。二者都直接受益于巴黎野兽派的榜样作用，尤其是在用色自由和对性的赞美方面。

埃米尔·诺尔德　埃米尔·诺尔德（Emil Nolde，1867—1956年）是“桥”社最大胆的成员之一。将他的《围着金牛犊的舞蹈》（图18.28）与野兽派的马蒂斯的作品区别开来的是画中缺少轮

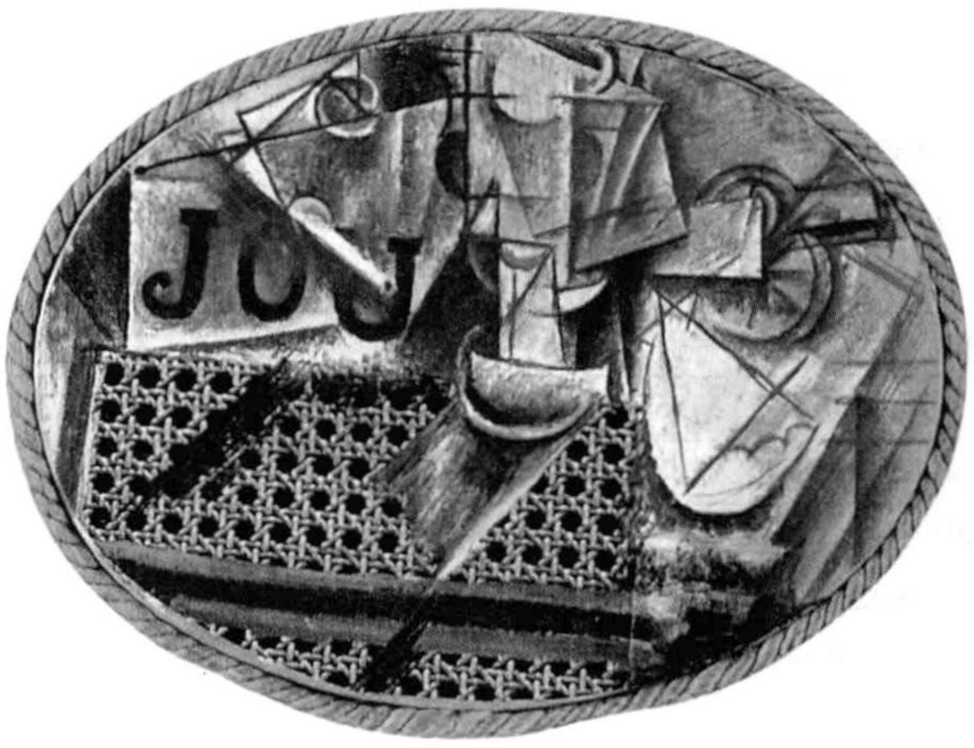


图18.26　帕布罗·毕加索，《藤椅上的静物》，1912年，油画，画布上面粘贴着纸做的椅座，以粗绳作画框，26.7×35厘米，收藏于巴黎毕加索博物馆。这幅拼贴画的创作材料来自普通的材料碎片，当其被安排进构图中时就成为了艺术。

图18.27　基诺·塞弗里尼，《郊区到达巴黎的列车》，1915年，布面油画，88.6×115.6厘米，收藏于伦敦塔特美术馆。意大利的未来主义者试图摧毁博物馆和任何陈旧的东西，赞美他们所谓的“速度美”，荣耀战争和机械，偏爱“阳刚美”胜于“阴柔美”。

图18.28　埃米尔·诺尔德，《围着金牛犊的舞蹈》，1910年，布面油画，88×100厘米，收藏于慕尼黑美术品艺术馆。这幅画最令人震惊之处是它用如此开放的性关系来表现圣经主题。

廓和轮廓线条，取而代之的是对用色的强调，充分利用了大红、橘黄和蓝紫色之间的不协调关系。这种风格的力量——与马蒂斯相比简直是肆意的涂和泼——有助于创造出一种猛烈、狂暴和放纵的感觉，这些都与马蒂斯营造的幻象背道而驰。这种粗糙的、有目的的、不雅的方式是“桥”社作品的典型风格，而且它大部分归功于毕加索《亚威农少女》的榜样作用及其所谓的原始主义。

瓦西里·康定斯基　莫斯科出生的瓦西里·康定斯基（Vassily Kandinsky，1866—1944年）是“蓝骑士”的领袖人物。他在莫斯科是一名专业律师并拥有大学教授的职位，1895年康定斯基见到了莫奈的画作《吉维尼的干草堆》并被深深打动，于是去了慕尼黑学习艺术。他同野兽派和立体派很亲近，1911年，他把他们的作品带到了德国，举办了一次大型画展。

“蓝骑士”名称是指圣·乔治屠龙，这一形象出现于莫斯科市的城徽上。传统认为依据《启示录》，耶稣统治人间的一千年，即千禧年里，莫斯科会成为世界的中心。《即兴作品第30号》（战争主题）（图18.29），在油画底部的构图中，两门正在发射的加农炮宣告着基督的重临。在画面上，人们向千禧年进军。在他们上方是克里姆林宫的教堂以及环绕着莫斯科的街道。与通过意象来表现作品的意义相比，康定斯基更倾向于通过色彩对其进行表现。1912年，他在《关于艺术的灵魂》中写道：色彩造成了“灵魂的颤动”，他的绘画设计 “促使”观者灵魂苏醒以迎接天主再次降临。

音　乐

伊戈尔·斯特拉文斯基　伊戈尔·斯特拉文斯基（1882—1971年）被认为是现代最有影响的作

表格18—1 “美好年代”的重要画作

流派	艺术家	画作和日期
印象主义	莫奈	《吉维尼的干草堆》，1891年
	雷诺阿	《加莱特磨坊的舞会》，1876年
	莫里索	《夏日时光》，1879年
	德加	《舞蹈课》，约1874年
	卡莎特	《船上聚会》，1893—1894年
	惠斯勒	《黑与灰的协奏曲》，1871年
后印象主义	塞尚	《有薄荷油瓶子的静物》，约1894年
	修拉	《大碗岛的星期日下午》，约1884—1886年
	凡·高	《星夜》，1889年
	高更	《亡灵窥伺》，1892年
野兽派	马蒂斯	《戴帽子的女人》，1905年
立体主义	毕加索	《亚威农少女》，1907年
	巴勃洛	《葡萄牙人》，1911年
未来主义	塞弗里尼	《郊区到达巴黎的列车》，1915年
德国印象主义	诺尔德	《围着金牛犊舞蹈》，1910年
	康定斯基	《即兴作品第30号》，1913年

图18.29　瓦西里·康定斯基，《即兴作品第30号》（战争主题），1913年，布面油画，110×110厘米，收藏于芝加哥艺术协会。虽然从1910年开始，康定斯基创作了完全抽象的绘画，想要激发观者的情绪，但是这幅画却包含了清晰可辨的政治和宗教意味。

曲家。他的作品引起了20世纪音乐风格的根本变革并影响了画家如毕加索、作家如T.S.艾略特以及芭蕾舞动作设计者如乔治·巴兰钦。斯特拉文斯基出生在俄国圣彼得堡附近。在为律师生涯做准备的同时，斯特拉文斯基还学习音乐，并为俄国芭蕾舞团谱曲而获得了早期的成功，当时这个芭蕾舞团在谢尔盖·达基列夫的艺术指导下正在巴黎演出。他早期的配乐作品《火鸟》（1910年）和《彼得鲁什卡》（1911年）是两部芭蕾舞曲，都基于俄罗斯风格的主题，并受到了德彪西音乐的影响。

《春之祭》　斯特拉文斯基早期芭蕾舞曲中最引人入胜的是创作于1913年的《春之祭》。《春之祭》开创了新的领域，音乐中充满了和谐的变音、令人惊讶的节奏和美妙的不规则变音。公众震惊于近乎暴虐的乐音以及对他们情感预期的破坏。《春之祭》来自斯特拉文斯基的一次幻想："一种庄严的异教祭祀仪式：智慧的长者围坐一圈，观看一名年轻的女孩跳舞跳到死去。他们将她作为祭品以求得春天之神的宽恕。"斯特拉文斯基把这次梦幻同他孩提时期的记忆联系在一

起，“狂暴的俄罗斯的春天仿佛在一个小时内就开始了，好像整个世界都破碎了一样”。这部作品描绘了异教的俄罗斯原始部落为了获得丰产而举行的祭祀活动。第一部“土地的丰饶”，以表现春的再生开始。序曲部分用低音管独奏开始，并很快加入了其他的木管乐器，接下来演奏主旋律的是管乐，所有的这些都没有一个主题，即缺少一个中心谐音。这支曲子达到高潮之后就戛然而止，留下低音管的独奏音乐与前面的序曲前后呼应。

中间没有停顿，第二部分“牺牲”中小提琴主要以四音部的主旋律作轻柔的重复。紧接着就是“小伙子和少女的舞蹈”，其中斯特拉文斯基通过打击乐器的大量运用、强烈的节奏、不规则的重音和喇叭的切分音的尖声营造出一种强度。多调的和谐与强烈的不谐和音进一步强化了这一切。斯特拉文斯基《春之祭》中的“序曲”反映了现代作曲家在旋律与谐音方面的新方向；“小伙子和少女的舞蹈”展现了相应的节奏上的自由奔放。

文化影响

在19世纪后半叶，浪漫主义让位于现实主义和随后的印象主义与后印象主义。在社会和政治动荡中发生了艺术变革。在美国，异常激烈的内战从1861年持续到1865年，超过658，000人死亡。这场战争是美国历史的分水岭，它遗留下来的种族问题和地方分权主义问题在当代美国依然延续。在欧洲，德国的统一促成了军事和经济实力的增长。它预示着希特勒时代的德国强权以及1989年柏林墙倒塌和共产主义的垮台后德国政治和经济实力的巩固。

在19世纪晚期的知识潮流中，最为重要的事件就是达尔文提出的自然选择的进化论，达尔文的观点深刻地影响了人类对自身的认识，动摇了他们的宗教信仰并挑战了他们对于科学和历史的认识。卡尔·马克思修正了黑格尔的“通过斗争做出决断”的历史演变理论，为1917年俄国革命提供了基础。最后，作为一种实用政治哲学，自由主义的出现促进了中产阶级价值观的发展，其中包括厉行节俭、雄心壮志、奋发图强以及对于个人价值的强调。

中产阶级的崛起创造了小说的读者群体，促使小说在文学诸类型中处于首要位置。19世纪晚期，由于易卜生和斯特林堡同其他的剧作家相比，写出了反映时代问题的戏剧，包括个人的权利、遗传疾病和男女之间努力争取平等等问题，戏剧也变得越来越流行。现实主义继续产生巨大的影响，在某种意义上，现实主义从未过时，虽然其他风格已经出现并与其竞争。

印象派画家克劳德·莫奈和奥古斯特·雷诺阿让人们用新的方式观察日常生活，他们对于光、色和空气的实验改变了绘画史的发展方向。在音乐方面，印象派也有风格方面的重要发展：法国作曲家克劳德·德彪西和莫里斯·拉威尔取得了与印象主义绘画的光色平衡一样的重要效果。德彪西创作出了新的和谐并提出了新的旋律的可能性，这部分地受到了其他文化，尤其是亚洲文化的影响，拉威尔充分发挥单个乐器的响亮乐音，并将它们用一种扩大管弦乐乐音调色板的方法统一在一起。

印象主义在文学上表现为象征主义，它力图通过词语获得类似印象派绘画和音乐的效果。法国的象征派诗歌企图用词的读音创造出音乐感来，这给了印象派作曲家如德彪西以灵感，创作出了象征派诗歌在音乐上的等价物。印象派的作品和象征派艺术家继续影响着当代画家、作曲家和诗人。

关键术语

印象主义
现代
“美好年代”
象征派
世纪末
原子
超人
酒神的/狄俄尼索斯的
阿波罗神的/和谐的
心理分析
自我
本我
超我
后印象主义
点画法
象征主义
新艺术
先锋派
抽象艺术
立体派（主义）
未来派（主义）
德国表现主义

可供进一步深入学习的相关网站：

http://www.artchive.com/artchive/M/manet.html

（几乎包含艺术史上各时期各种风格的每一位艺术家的网站，资源丰富。）

http://www.accd.edu/sac/english/bailey/jewett.html

（朱艾特·撒拉·奥恩的网站，她是19世纪一位较为重要的女作家。）

http://www.npr.org/programs/specials/991110.motm.riteofspring.html

（一个国家公共无线电广播的网站，以播放斯特拉文斯基的《春之祭》为特色，包含这部作品选段的音频。）

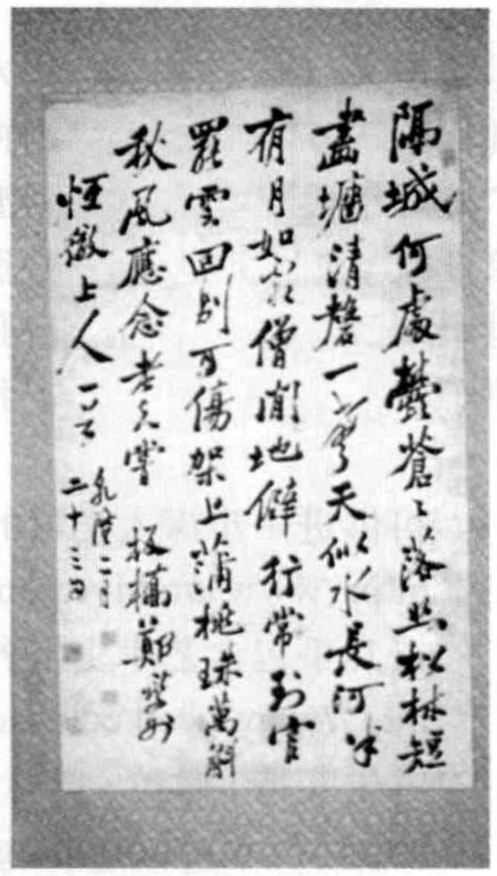
http://www.hf.uio/ibsensenteret/henrik e.html

（一个关于亨利克·易卜生[剧作家和作家]的综合性网站，有很多链接。）

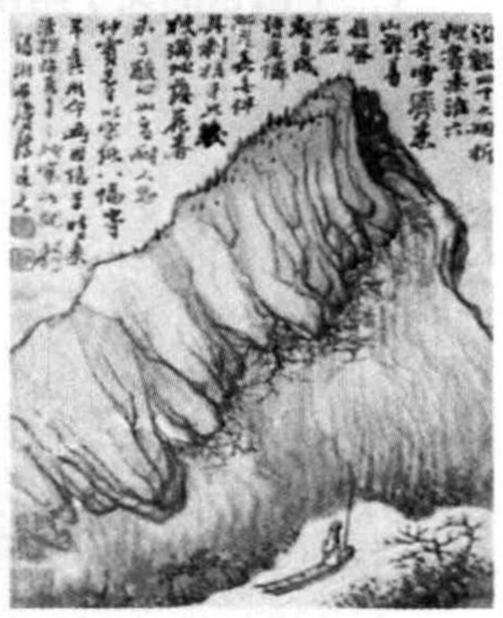
http://www.westegg.com/einstein

（一个出色的关于阿尔伯特·爱因斯坦所有著作的综合性网站。）

1260—1294年	忽必烈统治时期	
1275—1292年	马可·波罗在中国	
1350年		吴镇，《墨竹谱》
1402—1424年	明永乐皇帝统治，重建紫禁城	
1405—1433年	郑和航海至印度和非洲	
1500年		沈周，《山水图》
1514年	葡萄牙人出现在广东海岸	
1689年	英国东印度公司来到中国	
约1750年		
1784年	美国商人来到中国	
1840—1842年	中英鸦片战争	
1898—1900年	义和团运动	
1911年	辛亥革命，封建王朝被推翻	
1911—1949年	政治动荡时期	
1965—1976年	“文化大革命”	
1991—1996年		
1997年	中国恢复对香港行使主权	



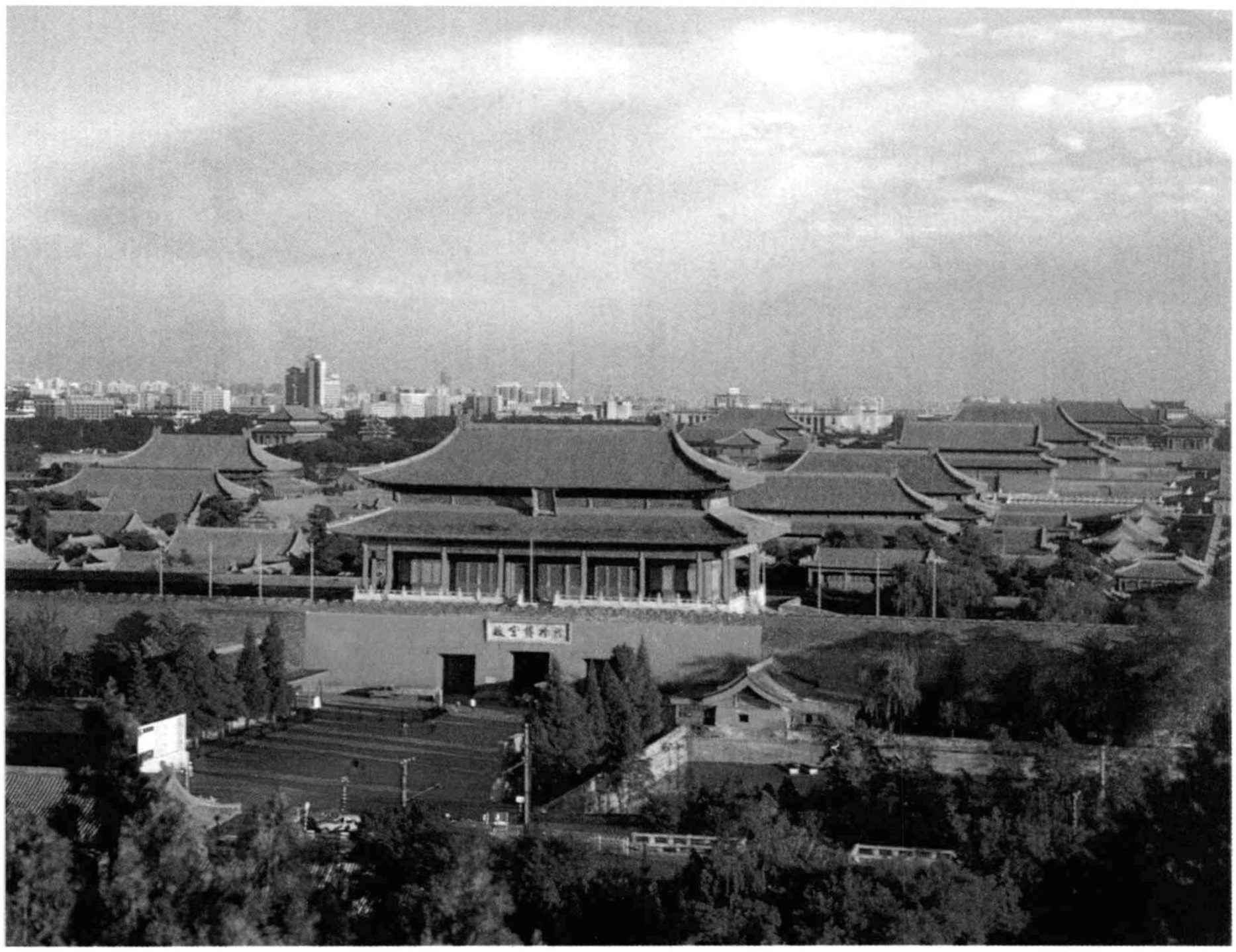
曹雪芹，《红楼梦》



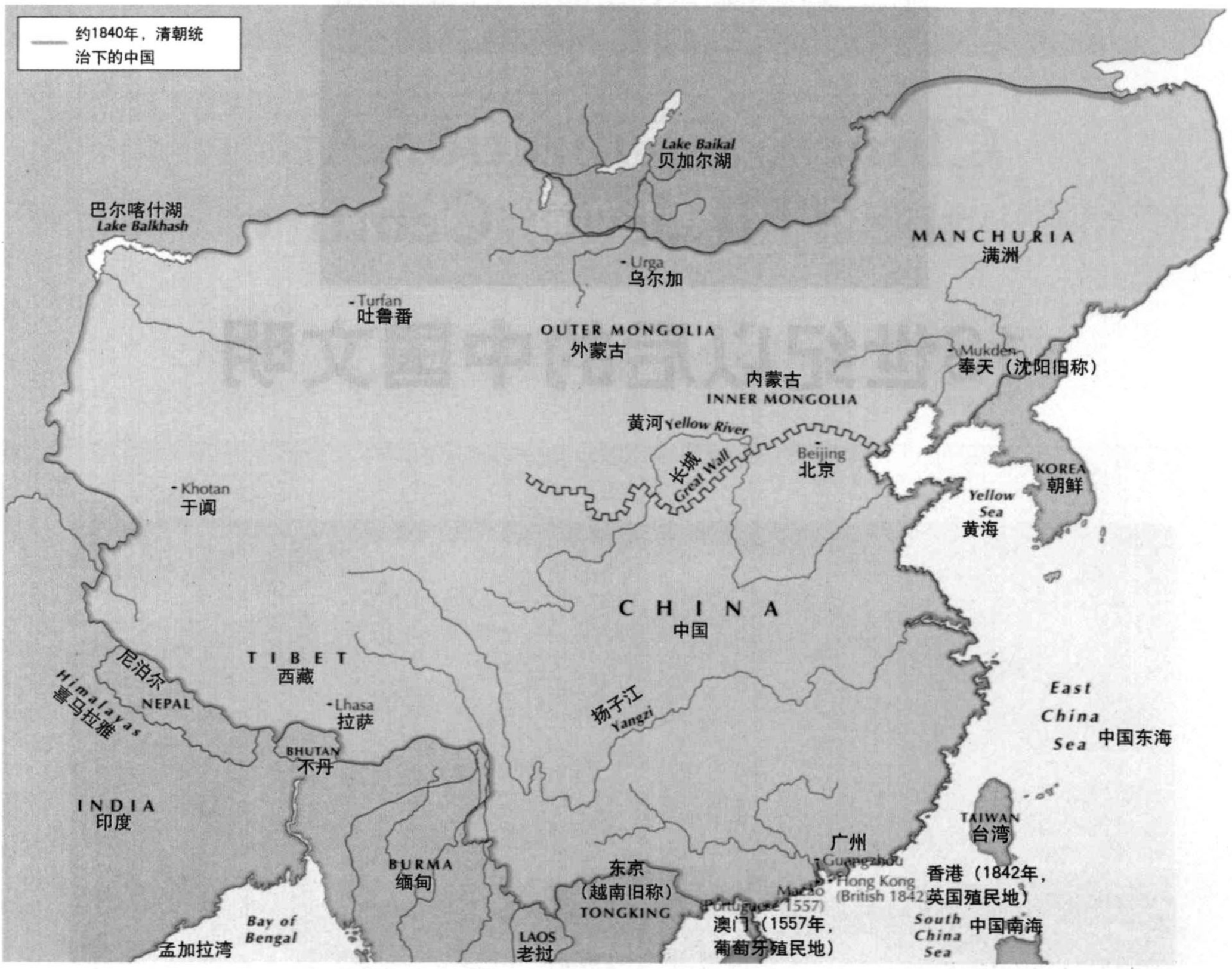
北岛，诗歌

第十九章

13世纪以后的中国文明



北京紫禁城



约1840年，清朝统治下的中国。

本章概览

元明清及其后之中国文化

中国与世界的隔绝及其对西方思想的勉强接受

元明清及其后之中国文化

中国中古时期最后一个伟大王朝是元朝，这是一个蒙古人的王朝。1271年，蒙古人首领、成吉思汗之孙忽必烈汗（1214—1294年）采用中国朝代的命名方式钦定其王朝为“元”。到1279年，忽必烈汗已经征服南宋，并当上中国皇帝，在北京实施他的统治。他把北京建设成为一个城墙环绕的城市并拓展大运河以保障供给。蒙古统治阶层占据政府管理部门的要职，却委任汉人以最低级的职位。蒙古人虽然想在统治中维持种族隔离，然而也需要汉官推行他们的命令，征收赋税，并解决纷争。

元朝的统治时间是中国各大王朝中最短的，但是从文化上来说却至关重要。对外族占领者微妙而悄无声息的不间断反抗几乎遍及中国人生活的每一个方面，包括绘画。“元四家”之一的吴

图19.1　吴镇，《墨竹谱》，元代，1350年，册页，纸本水墨，40.5×53.3厘米，收藏于中国台湾台北故宫博物馆。尽管在蒙古统治下，吴镇还是在感情丰富的汉人知识分子环境中工作，他一方面组织集会，对诗歌、书法、绘画和酒进行鉴赏和批评，另一方面对佛教、道教思想也抱有极大兴趣。

镇（1280—1354年）所画的《墨竹谱》（图19.1）表面上是对一种看似简单的植物的描绘，但是其社会意义却被广泛认同。竹子是最坚硬的东西之一，是一种生存的象征，就像在异族统治下的中国。他们也许会暂时屈服，但却无法被折断。同样，兰花的根周围也没有泥土，但是它们一样能够生长，它也是这一时期中国文化的普遍象征。国家就像兰花一样，即使土地被蒙古侵略者占领，仍能生存。1368年，朱元璋将最后一位蒙古皇帝驱赶到漠北，并宣称自己是大明新王朝的第一位皇帝。中国再一次被汉人统治。

明朝（1368—1644年）和中国最后一个王朝清朝（1644—1911年）继续维持在唐宋时就已有所发展的中央集权的官僚政治组织形式。尽管清朝由满族统治，但却不逊于汉人的是，清朝和明朝在对孔子思想的依赖及高水平的文化成就方面有着异乎寻常的相似。儒家社会（见第九章）中家长制的特征明显存在于各个层面：由父亲作为家长的家庭是典型的单元。政治上，皇帝作为天子是全国的家长，官员们为皇帝效劳，执行皇帝的命令。整个明清体系是一个统一且综合了各方面的整体。他们从官员的能力和所承担的义务中获得好处。那些官员就是后来我们所熟知的满清官吏和参事。这些官员都经过儒家思想熏陶，熟习诗歌和书法，这对于他们的创作和艺术的发展有很大的帮助。

中国尽管在这几个世纪中通常能自给自足，但相比之下，西方在科学技术方面的优势渐渐明显起来，并把中国甩在了后面。到19世纪末，中国在政治上还是无能的，而欧洲国家已经确立了贸易关系，这些都决定了中国不幸的境遇。到了该采取行动的时候了，20世纪早期，中国放弃了传统的帝王制，这一制度曾在过去的许多世纪里维持了中国的稳定。孔子的统治理念开始被抛弃。然后，随着1911年清朝被推翻，一个政治动荡的时期到来了，这一时期一直持续到1949年中国共产党建国方告结束。

当代中国实行共产党一党执政的政治体系。尽管20世纪60年代后期，“文化大革命”使中国文化和社会的各个方面都发生了动荡，但中国共产党还是维持了政权。然而，对于资本主义经济增长更为自由的态度已经促使中国在过去的十年中发生了许多变化，包括现代化以及加入世贸组织。

然而直到一百年前，维持中国统治的制度都是建立在科举考试制度之上的。这种考试制度容许选拔最聪明最有能力的人进入政府机构并得到奖掖提拔。这些学者官员在艺术方面影响巨大。

文人画

13世纪以后，作为业余爱好，那些被称为

“士人”的官员学者创作了中国为数众多的最知名画作，吴镇就是一个例子（见图19.1）。元、明、清时期，这些诗人艺术家常常利用绘画，寄情于山水之中，表达他们对人类和自然的理解。

沈周　沈周（1427—1509年）是明朝文学运动的一个典型。他是一位专业艺术家，更是一位有身份的学者。与其所在社会阶层的典型成员不同，他从未担任过政府职务。沈周被描述为“画中诗人”。他是吴门画派的奠基人。吴门画派是一个由业余文人画家组成的团体，他们认为画作是个人情感的直接表白（“吴”这个名字指的是无锡［译者按，应为苏州］，位于扬子江三角洲地区，是沈周以及其他画家生活和作画的地方）。

沈周作品中最为惊人的是五册卷轴画之一《山水图》（图19.2）。这幅画用水墨形成色彩，同时，画家将留白（纸上没有画过的部分）与大胆的笔墨形成的黑色斑点与线条构成一种平衡，以勾勒出岩石、树木以及其他植被的形状。他将诗人与山置于画作的中间，与周围温和的淡墨和空白所造成的明亮形成反差。画中简单勾勒了一位诗人的微小形像，他拄着拐杖，镇定地站在悬崖边缘的一个斜面上。画作的右边隐藏着一个山

图19.3　石涛（道济），《秦淮忆旧图》，中国清朝，1641—1704年，一册八页，淡设色纸本水墨，25.5×20.2厘米，收藏于美国克利夫兰美术馆。画中一个有学问的贤士泛舟河上，据题诗来看，他在一边构思诗歌，一边追寻旧王朝的遗迹。

图19.2　沈周，《山水图》，中国明朝，约1500年，手卷，水墨，38.1×60.2厘米，收藏于美国密苏里州堪萨斯城纳尔逊－艾金斯美术馆。像许多中国山水画一样，这幅作品将人类作为广阔自然场景中的一个小小的元素来描绘。

中楼阁，作为自然景色中的一部分，它的出现是为了使人物与周围的自然环境和谐。与他的诸多前辈不同，沈周既不试图将自然描绘得非常美丽，也不将自然界的环境用特别仔细的现实主义方式表现出来。相反，他的画传达了一种面对大自然时所能感受到的宁静与庄严。

石涛　石涛（1641—1720年）一生游踪所至，几乎遍及全中国，并一度剃度为僧，皈依禅宗，然而最终又回到了世俗生活中来。这种冒险刺激的人生阅历，反映在绘画上，他的作品也比沈周更具有一种外在的表现力。他渐渐地以怪癖闻名于世，曾将他的一幅画取名为“万点恶墨图”。他的“湿笔技法”非常出色，是将墨与色彩合并在纸或丝绸上作绒毛状飞散，如他的画作《秦淮忆旧图》（图19.3）。他那激动人心的作品似乎经常将观赏者直接推至景物之前。

像许多文人一样，石涛写了很多关于绘画的书。他在书中强调一个人不能依赖前人的绘画风格，必须在永恒真理的基础上发现自己的方式。其理念依赖道家和禅宗的理念（见第九章），但在艺术上应以一种新的方法应用它。他写道：“太古无法，太朴不散，太朴一散而法立矣。法于何立，立于一画。一画者，众有之本，万象之根；见用于神，藏用于人，而世人不知，所以一画之法，乃自我立。立一画之法者，盖以无法生有法，以有法贯众法。”他更为明确地写道：“腕受虚灵则画能折变，笔如截揭则形不痴蒙。”

朱耷　17世纪另一位古怪的艺术家是朱耷（也被称作八大山人，1626—1705年）。因为与明皇室有血缘关系，他拥有较多的财富和特权。然而，十八岁时，他看到了明朝在满族人的攻击下土崩瓦解。几年中，他假扮成哑巴，后来他又成为佛教徒，举止开始像一个丧失理智的人。学者们至今还在为他是真疯还是为了无拘无束的生活而假装疯癫的问题争论不休。在晚年的岁月中，他更多地投入绘画。他以一种与众不同的完全属于自己的笔墨风格进行绘画。他有时画山水，但他更常画鸟、动物以及植物。《鱼石图轴》（图19.4）充分表现了他的独特风格。

图19.4　朱耷（八大山人），1626—1705年，《鱼石图轴》，中国清朝，立轴，纸本水墨，134.6×60.6厘米，收藏于美国纽约大都会艺术博物馆。画中的鱼在有灵性的岩石周围游动，这些岩石看似漂浮在空中，形状像野兔的头。艺术家将他的技巧隐藏在看似孩子气的画笔中，但给人难以忘怀的感染力，令人浮想联翩。

书　法

中国人自古以来就认为灵动柔韧的毛笔是表达个人内在精神的完美工具。这样，无论是学者、诗人、僧人或者政府官员，他们在纸上或者丝绸上泼墨，龙飞凤舞挥毫而成的书法，通常都被认为是最高的艺术形式。早期的书法极品如唐代的作品，因其漂亮的风格和完美匀称的字体，而被用作五万多汉字的范本。同时，也可以从中选取许多不同的手迹范本。篆体，直到今天还在雕刻印章或官印时使用，它传达了古老的风韵。

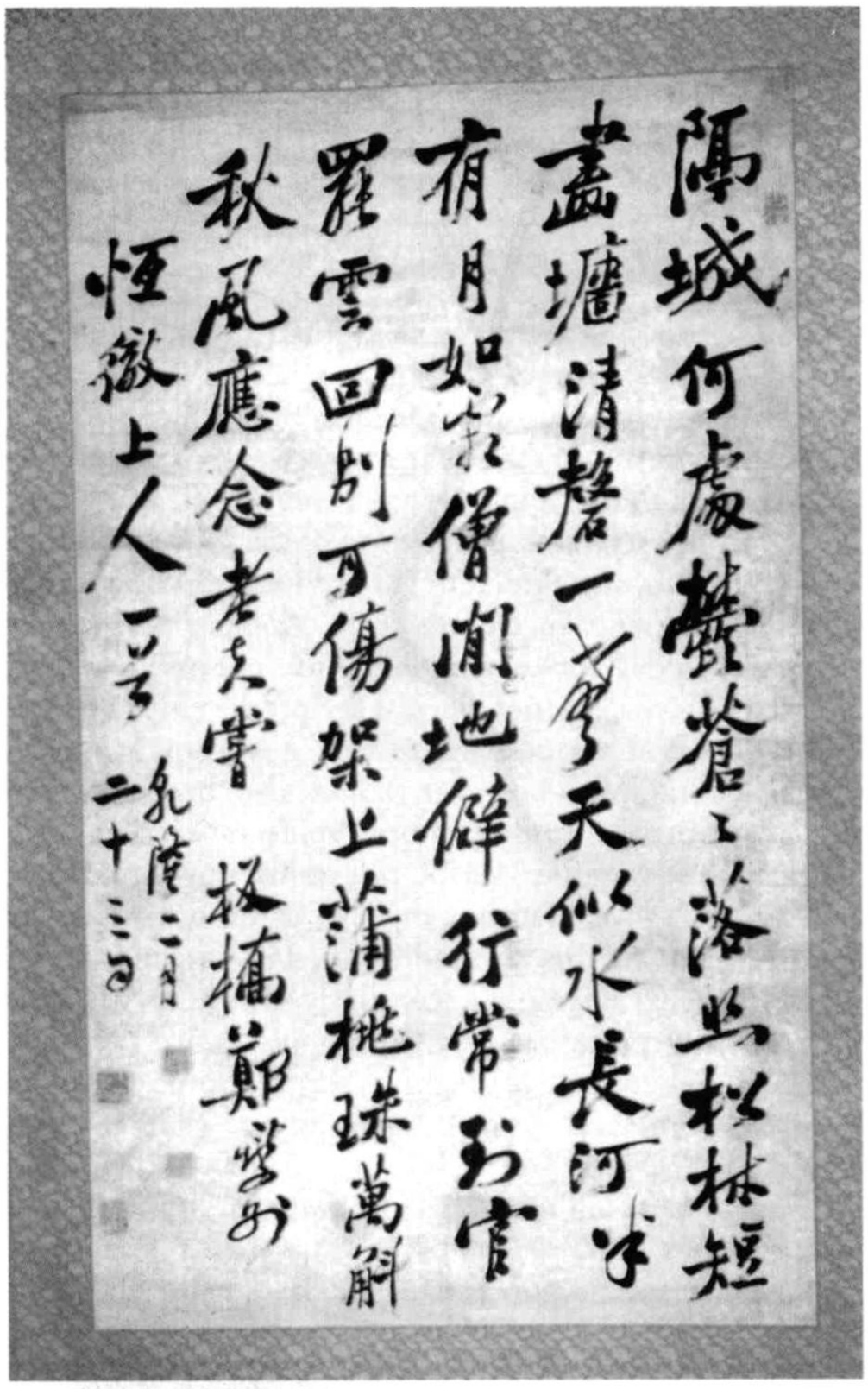


图19.5　郑燮，《留别恒彻上人》，中国清朝，约1740年，立轴，水墨画，162.3×88.2厘米，收藏于广东省博物馆。中国字的写法是纵向的由上到下，然后从右到左，所以这首诗由右上方开始，以印章结束于左下方。

隶书也是一样，它是在汉朝办事员记录政府文档时逐渐发展起来的。然而书法也可以选择楷书（用于印刷）、行书（更快捷）、草书（用连接在一起的几笔）等字体。这和英文的选择没什么不同——例如，在英语中绝大多数不用印刷体写小写的a，而是用一种更快捷的铅笔或钢笔的运笔方式书写。同样地，中国书法家们在日常手稿中，通常较少用规范字体而较多以生动的绘画风格来书写。一些大家则结合了多种字体，如画家、诗人、书法家郑燮（1693—1765年）乐于将隶书、楷书、行书、草书混合在一起。他的八行诗句（图19.5）反映了那些生活、工作在城市中的官员对乡村生活的怀念之情。

留别恒彻上人

隔城何处郁苍苍，落照松林短画墙。
清磬一声天似水，长河半夜月如霜。
僧闲地僻行难到，官罢云回别可伤。
架上葡萄珠万斛，秋风犹忆老夫尝。

建筑：城市规划

中国传统建筑象征着帝国统治和宇宙秩序的联系。城市建造成一种方格状的系统，周围是墙壁，代表稳定。统治者的宫殿通常位于最北面，面朝南面，于是皇帝背对着北面。邪恶（包括蒙古侵略者）通常被认为从北面而来。所以皇帝能俯瞰保护那些住在南部城市的臣民。皇帝就像北极星一样朝下照看着城市，永远在北面的位置俯视全宇宙。人

图19.6　北京紫禁城

当时和当下　香港

香港是位于中国大陆珠江口与海相接的小岛城市，历史上长期是中国联系西方的纽带。19世纪，西方开始在亚洲继续他们的殖民野心。江河日下的清朝皇帝被迫与西方通商，并在西方列强的蚕食鲸吞下割让领土。中英鸦片战争（1840—1842年）中，中国被英国击败，1842年，中英签订南京条约，中国将香港岛割让给英国。1898年重新谈判商定，香港岛连同另外两块中国领土一起“出租”给英国。直到1997年，这座城市的主权才重新回到中国。

香港一直是贸易中心，拥有世界上最好的深水港，部分原因是其土地不适合农业耕作，同时也因为缺少矿物和其他自然资源。60年代以来，香港已发展成为亚洲最成功的经济体之一，并且在这方面胜过一些包括英帝国在内的欧洲国家。随着香港经济价值的上升，它成了中英之争中具有象征性的棋子。虽然两国都关心香港的繁荣与稳定，但对香港的作用和管理方式的认识却不尽相同。对于英国，香港代表了其全球经济扩张成就的顶点；对于中国，香港是其他地区经济发展的一个催化剂。

1984年，中英达成共识，将终止英国对香港的统治。同时香港维持其资本主义经济制度及民主政治体制直到2047年。自从1997年正式回归中华人民共和国，香港保持了其原有的社会结构以及由人民选举的民主政府。

们相信，作为天子，皇帝只要完成他的使命，那么天下所有的人都会享受到太平与和谐。

永乐皇帝（1402—1424年在位）在位期间，当时的北京作为皇帝的都城（图19.6）得以重建。按照传统建筑规划，政府区域主要的建筑和大门被称为皇城，面朝南方。几乎所有的建筑都布局在一个方格形的广场上（图19.7）。围墙以内，皇帝的朝廷所在地被称为禁城，须通过几重门进入。第一重门是天安门。接着是正午门，它向庞大的庭院敞开。再后是午门，它镶嵌在紫禁城的围墙中，向我们展示了第一个广大的庭院，这个庭院中有一条水道，上面有五座汉白玉拱桥。这五座桥代表着儒家的五常（见第九章）。穿过这几座桥，在一座高高的大理石平台上矗立着太和门，门前是一个有三座正式宫殿的最大庭院。最重要的是太和殿，它是皇帝接见官员和举行重大典礼的地方。

紫禁城拥有一连串层层嵌套的大门和庭院，围墙内的区域包含在更大的围墙围成的空间中，这些都给游客一种与西方都市风景——有很多途径穿越大道游览开放的街景——不同的体验。通过比较中西方的风景画，我们可以进行推论。西方的风景画能从一个固定的透视点看到全部，而中国的山水画手卷则是在打开的时候，一部分一

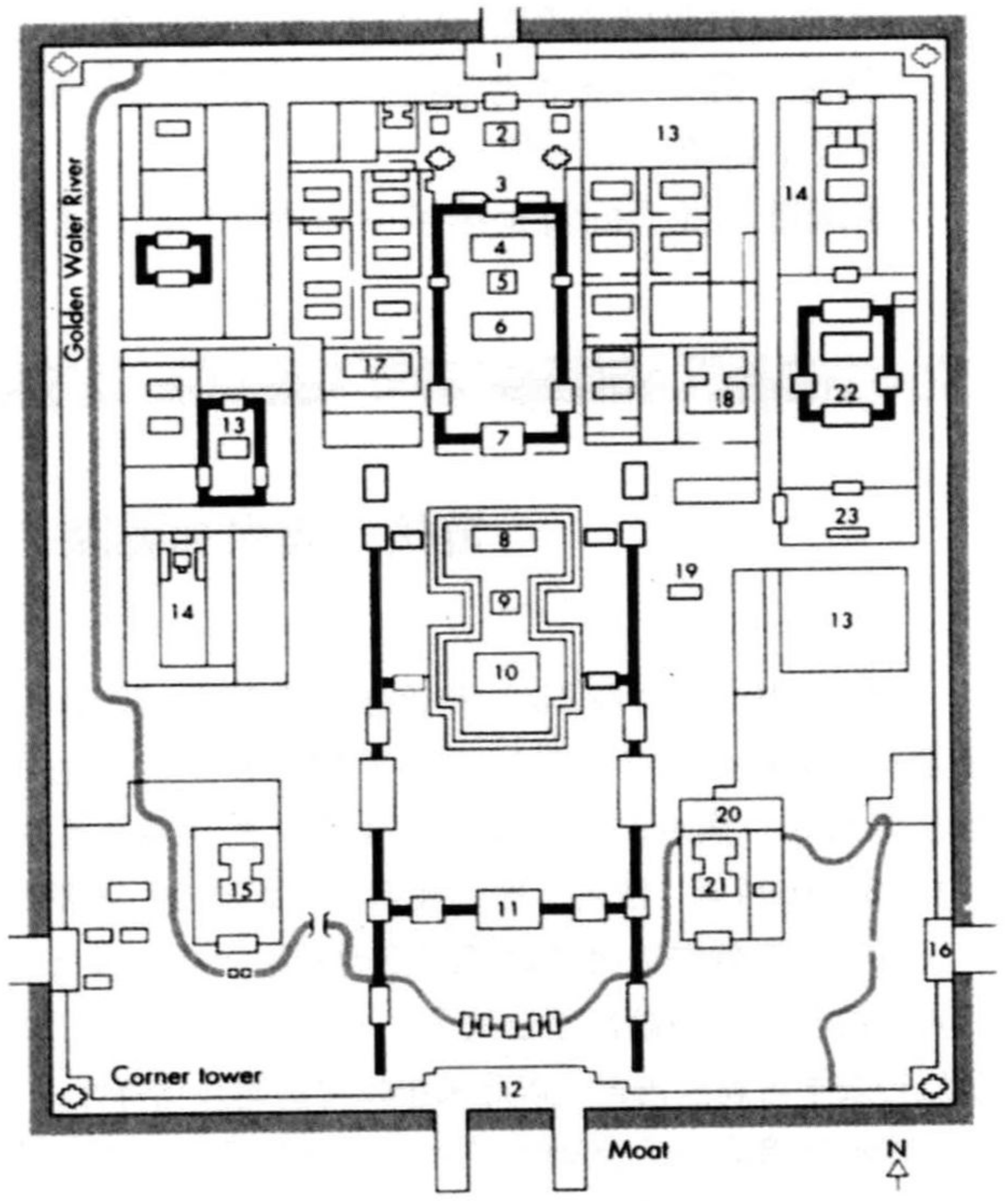


图19.7　北京皇宫的平面图。宫殿围墙的外面是天安门广场。1神武门；2 钦安殿；3御花园；4坤宁宫；5交泰殿；6乾清宫；7乾清门；8保和殿；9中和殿；10太和殿；11太和门；12午门；13御膳房；14花园；15武英殿；16花房；17养心殿；18奉先殿；19箭亭；20文渊阁（皇帝图书馆）；21文华殿；22乐寿堂；23九龙壁

部分被看到。在中国，建筑就如同卷轴一样，游览者经历了一系列分散的视觉场景，只有将这些场景叠加起来才能提供出一个完整的印象。

文 学

传统诗歌 在明代，诗歌创作也广泛用于其他的艺术形式如戏剧、小说、音乐以及绘画的创作中。上文所展示的沈周的《山水图》（图19.2），实际上也正是一首诗。沈周不但是一位多才多艺的画家，同时也是一位很好的诗人，如同与他同道的许多元明艺术家一样，他精通许多文人艺术，包括音乐、篆刻和散文写作。沈周的诗写道：

白云如带东山腰，石磴飞空细路遥。
独倚林藜舒眺望，欲因鸣涧答吹箫。

诗歌不仅表达了诗人与自然的密切关系，诗人的孤独与他对友人的期盼也形成了一组对照。箫声表示一位同伴将沿着薄雾掩映的“远方的小路”到来。将云雾比作细带，更多的是将自然风景转换成人类的话语。云雾淡去，山色褪去了外衣，向诗人的眼睛展现自然的美丽，透露出人性美的亲昵允诺——这恰恰是意象本身所昭示的，是用语言不能道破的玄机。

袁宏道 沈周的诗延续了中国诗歌长期以来的传统，并在此传统中游刃有余。但到晚明，诗歌开始转变。当时最好的诗人是袁宏道（1568—1610年），他写道：“故善画者，师物不师人；善学者，师心不师道；善为诗者，师森罗万象，不师先辈。”在官府任职时，他还半幽默地写道：“上官如云，过客如雨，簿书如山，钱谷如海，朝夕趋承检点，尚恐不及，苦哉，苦哉！”不过袁宏道在写诗的同时也写小品文，像与众不同的《斗蛛》等。他42岁过世。弟弟袁中道也是一位出色的诗人，有时也会选一些不同寻常的题目作诗，例如就有一首诗是关于饲养宠爱的公鸡的。

中国诗歌的传统一直持续到清朝，包括统治中国的满人。皇帝自己也是诗人，有的写了大量的诗作。如乾隆皇帝（1736—1796年）写了42000首诗。散文、小说在清朝得到了很大的发展，它们集中反映了商人、仆人和小官吏的生活，是当时最具创新意义的文学上的发展。

曹雪芹的《红楼梦》 曹雪芹（1715—1763年）所写的《红楼梦》曾被认为是中国18世纪最重要的文学作品。这部小说很长，有一百二十回。“红楼”是女性所居住的地方；“梦”指对这些人物命运的预言。

《红楼梦》是一部解读四大家族兴衰史的小说，一本阐释佛教对尘世看法的寓言体小说，是一本非常接近作者生活的自传性小说。它也被

链接 康熙和乾隆：中国统治者，作家和学者

康熙（1661—1722年）和乾隆（1736—1795年）是清朝（1644—1911年）最重要的两位皇帝，他们都是满族人。满族是一个来自中国东北的民族，明朝（1368—1644年）统治下他们被朝廷委以重任。明朝行将灭亡时，满族统治者夺取了明王朝的统治权。满族统治者宣布与汉族通婚是不合法的，并禁止汉人到东北地区旅行或学习满族语言，以此来维持他们的文化特性。

康熙皇帝是一个强硬的统治者，他巩固了早期满清的皇权，扩大了大清帝国疆域，并收复台湾岛，征服蒙古的游牧民族以及中原地区，在西藏确立了保护国。酷爱读书的康熙是一位诗人，也是儒家经典学说的提倡者。儒家经籍教导康熙将儒家思想融会贯通到他的政治策略中。例如，他关于粮食控制的农业规划就是基于儒家学说，此外他还是儒学的支持者。

康熙的孙子乾隆延续了祖父对帝国的扩张。他将领土扩张到中亚地区，并使越南、缅甸和尼泊尔成为清朝的附属国。像康熙一样，乾隆也是一个精通学问的人。相对于祖父，他是一位更多产的诗人（人们认为他创作了十万首诗）。除此之外，乾隆还是一位书画鉴赏家。在他的统治下，中国是一个保持着良好组织性的、繁荣高效且特别富裕的国家。

认为是一部爱情小说，一种对于身份认同的寻求，一种对于理解人类生存目的的寻求。这部书可以看作是对清朝中期上流社会形形色色生活的反应，包括政治、宗教、经济、美学、爱情和家族。《红楼梦》将现实主义和梦境、幻想结合在一起。作为最具启迪意义的作品之一，它因描绘中国社会的文明与发展而受到人们的喜爱。

现代诗歌　即使小说和戏剧早已成为中国文学传统中的一部分，但令中国人自豪的还是诗歌。甚至当清人背离优雅的中国古典诗歌风格，开始用现代白话文写作时，诗歌还是继续受到比其他文学类型更多的尊重。在常用中国古代传统方式写作的同时，中国诗人开始尝试用自由诗体以及其他在19、20世纪欧洲出现的风格形式来写作。现代中国作家并不是直接模仿西方世界的文学作品，而是吸收了西方的影响来表现对当代中国的文化体验，包括时代的政治环境。中国共产党的奠基人毛泽东主席（1893—1976年），写了许多诗歌赞美革命理想。北岛（1949—　）的诗歌同样也是政治方面的，但却反对既定的社会秩序。北岛的诗批判了社会的弊端。中国20世纪80年代末的社会变革，为北岛及其他当代中国诗作所表达的观点平添了一种急迫之感。徘徊于旧有传统和崭新现实之间，这些诗人有时候会迷失其中。

无　题

对于世界
我永远是个陌生人
我不懂它的语言
他不懂我的沉默
我们交换的
只是一点轻蔑
如同相逢在镜子中

对于自己
我永远是个陌生人
我畏惧黑暗
却用身体挡住了
那唯一的灯
我的影子是我的情人
心是仇敌

音　乐

中国的戏剧音乐　从14到17世纪，中国音乐很大程度上和戏剧联系在一起，特别是一种被称作“戏文”的音乐戏剧形式。“戏文”包括音乐唱腔或抒情歌、对话、舞蹈和笑剧，所有这些都有乐器伴奏并从中产生了两个不同的流派。北方流派——“曲”，用一种梨形的乐器（琵琶）作为主要的伴奏乐器，并由一人担任演唱；南方流派——“戏”，用横吹的长笛作为主要的伴奏乐器，几乎所有的出场人物都演唱。

在16世纪，南北两个音乐剧流派合并形成了昆曲，这种戏剧综合运用了精巧的诗化语言、复杂的情节和众多的布景。尽管昆曲因其复杂多样性几乎变成一种上流社会的音乐戏剧，但它确实对其后几个世纪里出现的更多的音乐剧流行样式产生了影响，其中包括19世纪发展形成的京剧（“京戏”）。

京剧　京剧是20世纪中国最为流行的音乐戏剧形式，它是从中国戏剧史中吸收剧目，并融合了传统的戏剧流派。京剧有一种与众不同的活泼，它有丰富的色彩、快速转换的布景，并且根据中国古代的神话、传说、寓言设计情节。

京剧的戏剧动作具有高度的风格化，例如它有26种特别的笑的方式，可以用39种独特的方法巧妙处理20种不同形状的胡须。表演者的角色被区分

图19.8　一名京剧演员的女英雄穆桂英扮相。穆桂英是一个著名人物，她来自11世纪的杨氏将门之家。她是杨门女将中最突出的人物，与北方敌人作战。

为四个主要类别："生"（男性）、"旦"（女性）、"净"（被绘画成男性的脸）、"丑"（小丑）。男性和女性的角色都由男性扮演，并再被细分成老生和小生，还包括花旦和青衣。

京剧的音乐由一支管弦乐队演奏，该管弦乐队由两部分组成：一部分是由锣鼓组成的打击乐器部分，一部分是由弦乐器组成的旋律乐器。打击乐器在人物进场前、歌唱与动作的中间弹奏。旋律乐器则用以伴唱。虽然京剧唱腔的旋律来自传统音乐，但它还是经常在唱腔的润色修饰上有很多创新。

1949年，随着中华人民共和国成立，中国音乐向直接服务社会革命的目标发展。毛泽东倡导所有的艺术，认为它们是"团结人民，教育人民，打击敌人，消灭敌人的有力武器"。毛泽东提出两个有影响的艺术指示：第一，回到民族传统中；第二，在音乐中强调政治理念和内容。从1966到1969年，在"文化大革命"的最顶峰时期，中国唯一被允许演出的戏剧是八个革命样板戏，它们被认为是纯洁的、没有受到所谓资产阶级思想的侵蚀和影响的。

音乐在"文化大革命"中担任了一个非常重要的角色，它歌颂中国共产党的荣光并为公共活动提供礼赞的背景。一个早期的革命歌曲《东方红》，在几种意图下被改编。《东方红》1946年由一位农民创作，1964年，三千工人、学生和士兵为庆祝中国无产阶级共和国建立十五周年而演唱该曲。那个时期这首歌曲在广播中作为背景音乐使用，同时也被街上的大喇叭作为每天早晨的起床号使用。中国最著名的作曲家冼星海（1905—1940年）创作了《黄河大合唱》，这首歌曲延续革命歌曲的主题，融合民歌，歌颂了中国的美丽，也记录了人民的苦难。

到20世纪末和21世纪初，这种对政治意识形态必要的谨守忠诚，在音乐作曲和表演中已经减少了。虽然革命主题在现代中国音乐作品中仍占有优势，但在结构和表演实践上，都开始出现了西方影响的成分。

表格19—1　中国艺术

风景画：沈周
书法：郑燮
城市规划：紫禁城
剧院音乐：京剧
小说：《红楼梦》
诗歌：北岛

文化影响

中国对世界上其他国家所产生的影响表现在许多方面。政治上，它发展了中国特色的马克思列宁主义共产主义模式。经济上，它成为国际舞台上一支重要的力量，已经加入了世界贸易组织并与许多重要的亚洲、欧洲国家确立了贸易关系。

中国文化的影响延伸到朝鲜、越南等亚洲国家。朝鲜制陶业的发展归功于中国悠久的制陶传统，尤其是受到唐、宋、明的陶艺影响最大。中国在文化和政治上对越南也产生了影响。直到18世纪，最重要的越南诗歌包括国家史诗《金云翘传》，起初都是用汉语书写保存下来的。政治上，现代越南继承了中国的共产主义。此外，虽然佛教在越南有较强的宗教信仰影响，但儒家和道家思想对朝鲜和越南的影响也清晰可见。

中国的美学理念甚至也影响了西方。特别是内部设计和装饰格调，近现代建筑师和室内设计师遵循着中国简朴、平衡、典雅、和谐的美学原则。中国明朝的家具在西方国家继续流行，各时期不同风格的瓷器也是如此。20世纪早期，中国诗人那种强调意象而非散漫离题的风格影响了美国诗人，如埃兹拉·庞德、T.S·艾略特和威廉·卡洛斯·威廉斯。

关键术语

文人	曲	生	丑
湿笔技法	戏	旦	
戏文	京戏	净	

可供进一步深入学习的相关网站：

http://www-chaos.umd.edu/history/imperial3.html
（一篇概述蒙古和明朝在中国统治的文章。）

http://web.engr.oregonstate.edu/~wangxi/hh.html
（明朝山水画集。）

http://www.beijing.chinats.com/attr50103.htm
（中国，北京，紫禁城。）

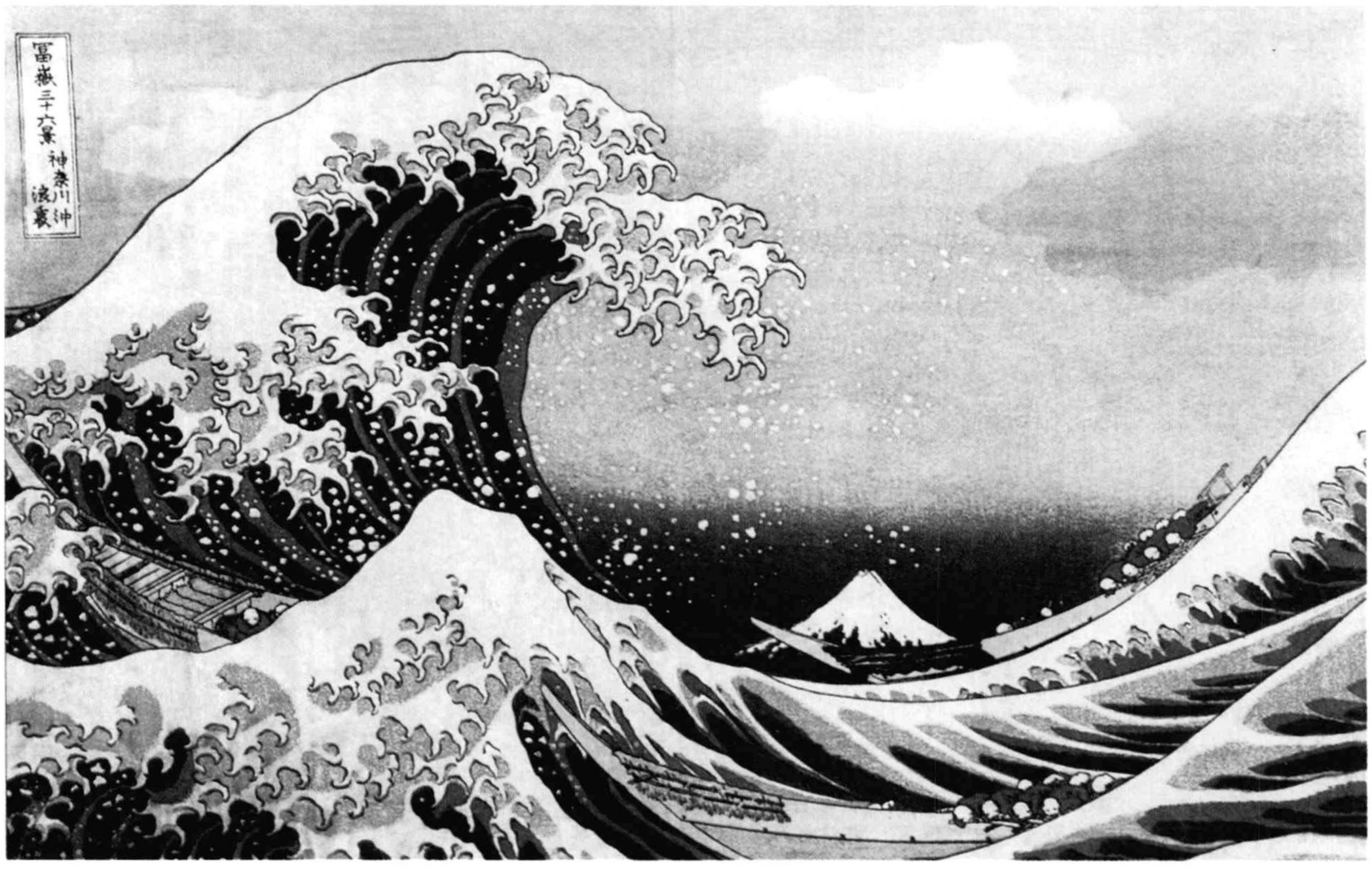
http://www.sinologic.com/literature.html
（北岛的诗歌和一份简明的传记。）

http://www.bigskymusic.com/b-world.htm
（中国古典乐器的图片和描述。）

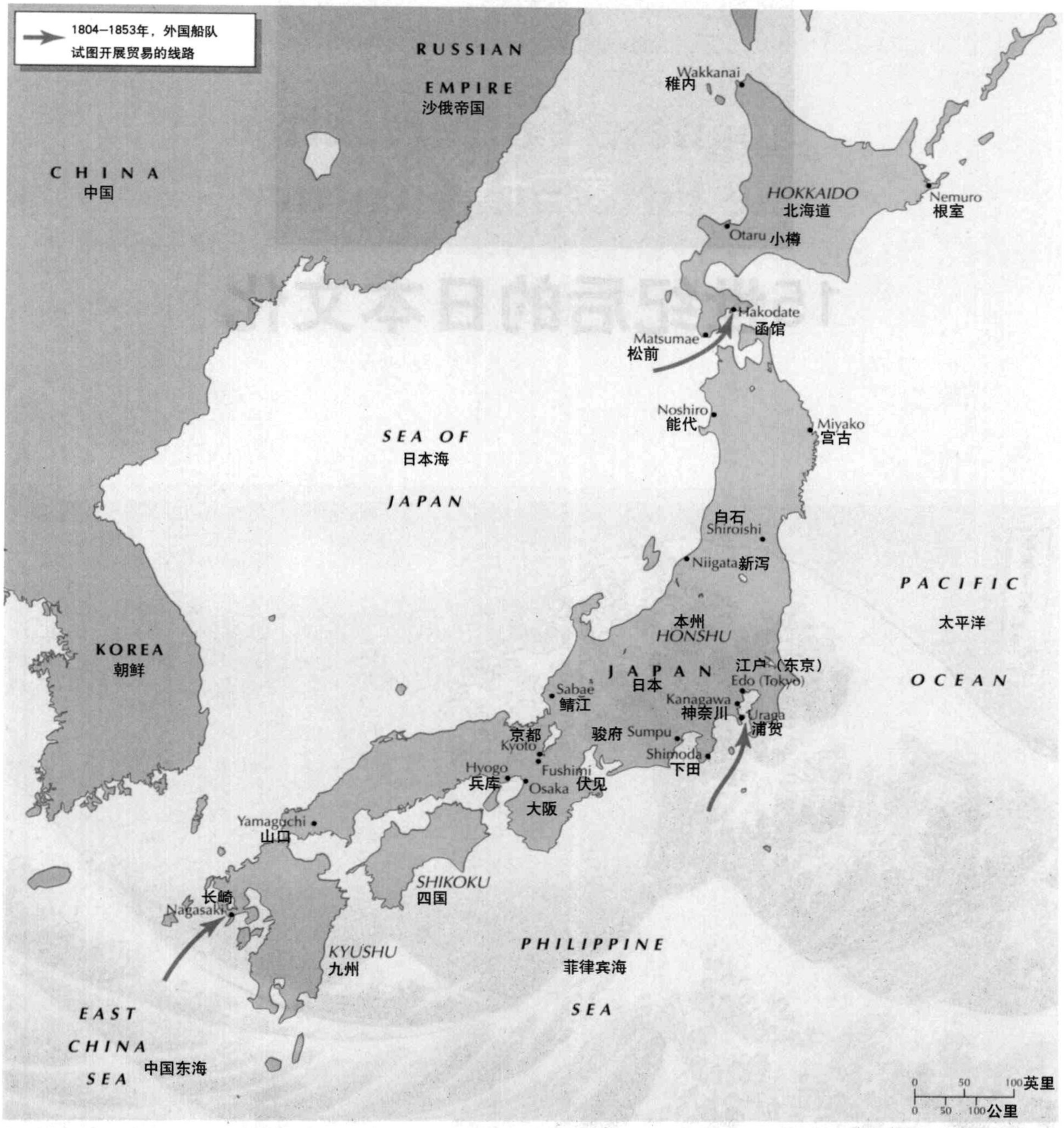
	历　史	艺术与建筑	文学与哲学
1397年		金阁寺建成	
约1470年代		雪舟 (Sesshu)，《秋冬山水图》(*Winter Landscape*)	
1542年	葡萄牙商人首次抵达日本		
1581—1609年		姬路城	
1689年			松尾芭蕉 (Basho Matsuo)，《奥之细路》(*The Narrow Road of Oku*)
约1831年		葛饰北斋 (Hokusai Katsushika)，《富岳三十六景》(*Thirty-Six Views of Mount Fuji*)	
1868年	明治维新，建立帝国政府		
1894—1895年	甲午战争		
1904—1905年	日俄战争		
1937—1945年	日本侵华战争		
1941—1945年	太平洋战争		
1967年			武满彻 (Takemitsu Toru)，《十一月的步伐》(*November Steps*)
1994年			大江健三郎 (Oe Kenzaburo) 获诺贝尔文学奖

第二十章

15世纪后的日本文化



葛饰北斋，《神奈川冲浪里》，日本德川时期，约1831年，出自《富岳三十六景》，浮世绘，25.5×37.1厘米。



1853年的日本，当时美国海军准将佩里，重新打开了日本与西方的贸易门户。

本章概览

后期日本文化

维持自身文化特性

谨慎吸收西方文化，跻身世界强国

后期日本文化

在一个多世纪的封建主领地之争，即战国时代（1477—1600年）接近尾声之时，德川家康（1542—1616年）成为重新统一日本的“幕府将军”，即军事统治者。德川家族自1600年至1868年统治日本，他在江户（现在的东京）建立真正意义的国家首都的同时，在京都保留了天皇作为日本文化的象征。在儒家思想的影响下，社会形成了“武士”（在和平时期他们变成了仕官）、农民、工匠和商人的阶级秩序，他们本来只拥有最卑微的身份，可是在这个时期他们的权利和重要性都大大增强了。德川幕府完成了国家的统一，并对外实行锁国政策。只有退到长崎附近一个小岛的荷兰人，被允许在那里与日本商人进行贸易。通过这些荷兰商人，日本人了解到西方文明的发展，而日本政府也最大程度地保护了自己独特的民族文化。

1850年，由海军准将佩里率领的美国远征军武力胁迫德川幕府政权打开了日本的贸易大门。此后，日本开始把目光投向了西方，而不再是中国。他们致力于把日本改造成为一个现代化的国家。1868年，日本还政于天皇和国会，即所谓“大政奉还，王政复古”，开创了众所周知的明治时代（1868—1912年），在这一时期日本经济高速发展，国家实力大大增强。日本吸收接纳了德国的政治体制模式，不仅取消了幕府、将军、武士以及地方拥臣的政权，而且还开始了工业化和全民教育普及规划。

与此同时日本开始在西太平洋地区渗透它的势力。在1894—1895年的中日甲午战争中获胜，进而占领了台湾岛并将其势力扩大到朝鲜半岛。在日俄战争（1904—1905年）获得巨大胜利，以及在第一次世界大战中跻身为战胜一方的协约国之后，日本开始在朝鲜半岛及中国大陆部分地区建立殖民地。当日本不得不面对第二次世界大战的战败结局时，它开始放弃发展军事，取而代之以发展经济来提高它的综合国力及国际影响。

神道复兴

伴随着德川时代的兴起，神道得到了复兴，成为国教。“神道”，按其字面意思“神之道”，是日本本土的信仰体系，它包括宗教仪式和对地方诸神即“Kami（神）”的崇拜。在最普遍意义上，神道是一种日本爱国主义的“宗教”。与日本人对于事物的尊崇态度相比，神道的教义体系显得比较薄弱。神道更强调日本风景之美，特别是它的山区，甚至认为日本的国土及人民之美超越了其他国家及地区。

神道的复兴标志着地方领主或武士地位的上升，他们被理想化为本土英雄。这很像中世纪基督教会的骑士，这些武士受控于一个严格的行为规范来强调他们的忠诚、自我牺牲和荣誉。神道及武士的复兴，反映出日本国民一种强烈的民族优越感，也为实行闭关主义的德川政权做出了贡献。

山水画

神道信仰崇尚国土的特点，与文人及中国禅宗水墨画的传统相结合，在室町时代（1392—1568年）的山水画中得到了发展。这种绘画表现出了对于自然之优美与壮观的崇尚，以及人类在自然中的卑微境地。日本绘画很少向我们展示以自然主义风格描绘出的场景，而更多的是提供一种超越写实画面的无法看见的外延。这种绘画传统表现出禅宗特有的理念，即——“在无常变化中把握事物规律”。

雪舟　日本室町时期艺术家，画僧雪舟（1420—1506年），比其他任何一位画家都更多地吸收了中国山水画的技巧，并将其应用于日本绘画。在1467—1469年间，他游学中国，在中国看到的山水画真迹对他的绘画产生了巨大的影响。可是，雪舟在其归国后的画作中却展现出了迥然不同的带有禅宗文化印记的绘画传统，可见雪舟对绘画的学习更多受惠于他对中国名山大川的观察，而非那些山水画作者，而日本此前的僧侣画家才是他真正的老师。

他的《秋冬山水图》（图20.1）使人感受到季节所赋予的严寒萧瑟。雪舟以斧劈皴的画法及倾斜的线条向我们展示了自然的力量，那些割裂成片的纸面留白象征着雪，向我们描述着冬季的萧条。在这惊人的黑白对比之间，画面粗犷而有棱角的轮廓传达了严冬寒意的迫近，简约的描绘运行于动感的场景之中，宛如一个朝圣者穿越整个世界。

雪舟的卷轴山水画具有他同时期的中国同行——沈周的一些粗犷特点。但雪舟的创作更强调遒劲有力的线条。他所展现出的场景始终是服从于视觉的展示和体验的，体现了禅宗思想中直超与顿悟的特质。

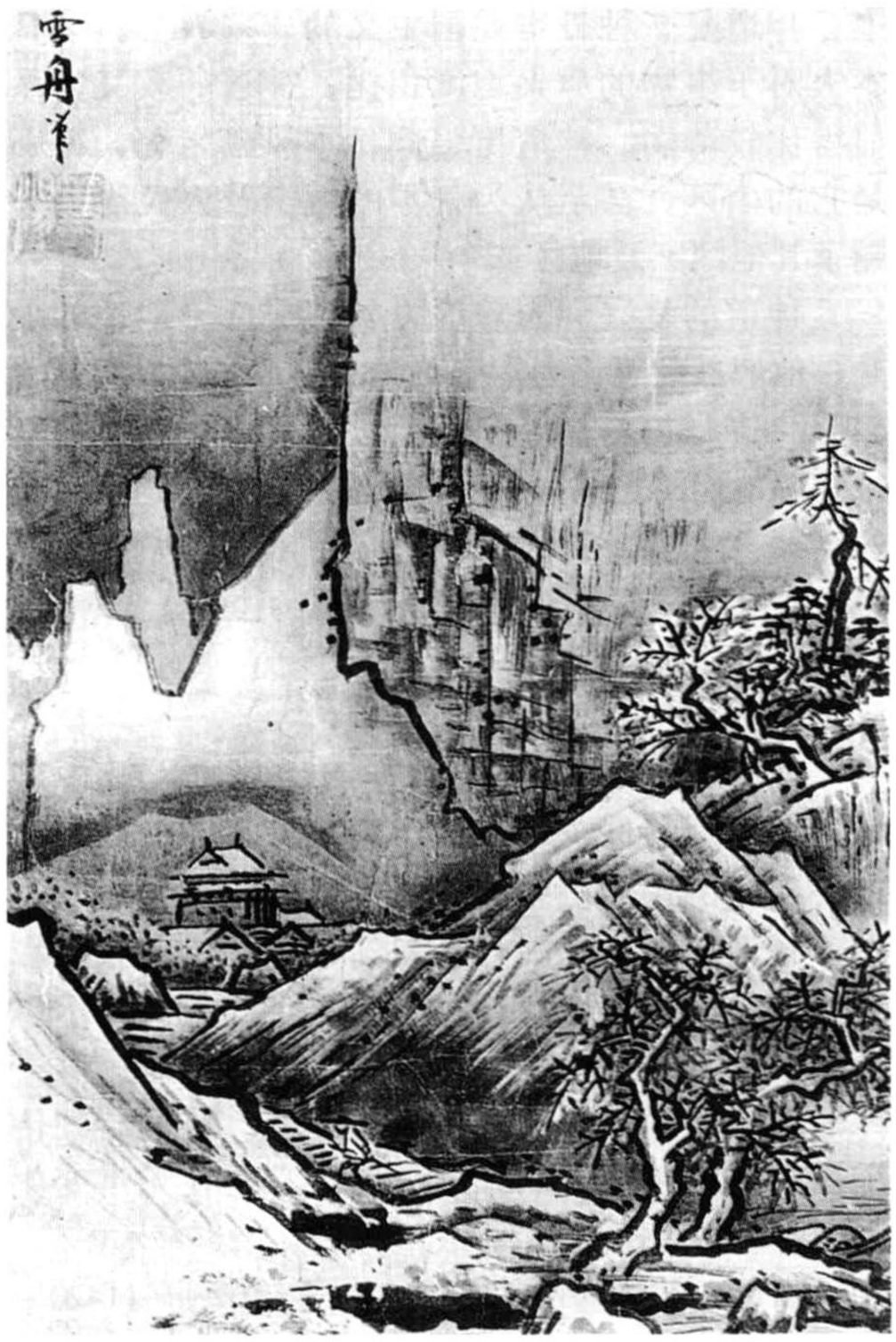


图20.1　雪舟，《秋冬山水图》，日本，足利时代，约1470年代，立轴，淡设色纸本水墨，46.3×29.3厘米，收藏于东京国立博物馆。在对严寒世界淡定的表现手法中所体现出的粗犷，是雪舟独特的风格。

雪舟的时代，幕府对禅宗绘画的尊崇，正如同他们把禅宗僧侣当作顾问和老师一样。可是1600年以后，政府开始倾向于把新儒学家当作他们的顾问和老师，尽管禅宗依然十分重要，但他们作为一种文化势力已经开始失去原有的优势。与以往致力于装饰宫殿、官邸和城堡的画僧不同，当时一些主要的禅宗大师们已经开始为他们的信徒创作绘画和书法作品。

白隐慧鹤与禅宗　白隐慧鹤（Hakuin Ekaku，1685—1769年）被誉为是过去五百年中最伟大的禅宗大师。白隐凭借他的绘画和著作把信众的范围扩大到从农夫到武士的各个阶层。

白隐的母亲是一位虔诚的佛教信徒，当白隐只有七、八岁的时候，他母亲就带他去听一位著名行脚僧的讲法。深受感染的白隐，决心为拯救自己的灵魂而成为一名僧侣。他在十四岁时开始接受正规的佛教徒训练，开始学习汉文经典和禅修。白隐参禅修行多年，他坚持“坐禅”（打坐冥想），并参究“公案”（禅宗谜题）：当禅宗大师赵州被人问道“狗子有无佛性”，尽管众生皆具佛性，可赵州回答“无”（字面意思为“没有”）。

传统上，这一公案是禅宗修行者最初参究的，以期破除“我执”。这样由表面上毫无意义的提问和解说构成的公案，被禅宗大师们运用在启迪和帮助他们的学生打破理性的二元思维上。学生们并不依靠逻辑来解答这样的公案，而宁愿通过不提供一个合理的答案来超越逻辑上的矛盾，以消解这些问题。通过理解一个公案，学生们回避了运用逻辑而达到了直觉的领悟。

白隐开始拥有开悟的经验是在他24岁的时候，并藉此而最终成为一名禅宗大师和导师。他致力于把禅的思想转换成一种日常的模式，为此他创作了一些通俗易懂的民间歌曲和诗歌，比如他写的《语录》。同样引人注目的是，他所绘制的肖像画都很明了、朴素、直接又充满幽默感地向我们传达了禅宗的教义。白隐留下了上千幅绘画和书法作品，他把这些作品赠送给他的信徒，这宛如在道路上铺满了鲜花，来帮助和引导这些信徒走上他们的修禅之路。他的画作《达摩图》（图20.2），就运用粗犷的绘画手法和紧凑的构图向我们展示了这位禅宗初祖高度集中的精神。

白隐同样也创造了自己的禅宗公案——“只手之声”，这使他在当代西方社会声名远扬。虽然白隐也强调传统的“坐禅”和“公案”学习的重要性，但他同样也坚信禅不是一个被隔离而孤立的体验，而是存在于日常生活的方方面面。他宣讲说在每一天的日常行为中沉思与坐禅静虑同样重要，他的影响一直延续至今。

木刻版画

在17、18世纪期间，有一种被称为“浮世绘”的艺术类型，变得与木版印刷休戚相关。“浮世”一词是带有佛教的“短暂”或“无常”含义的“漂浮于世间”的意思，而“浮世绘”就是“浮生于世的图画”。19世纪欧洲的印象派画家们高度称赞浮世绘，因为正如这些画作所显示的那样，日本画家们与平凡的生活息息相关，作品表现了其独特的文化享受，如舞蹈、戏剧、音乐、娱乐，还有旅行。

在17世纪之前，木版印刷物几乎专门被用来为公众制造廉价的佛像画。随着德川时代人们对

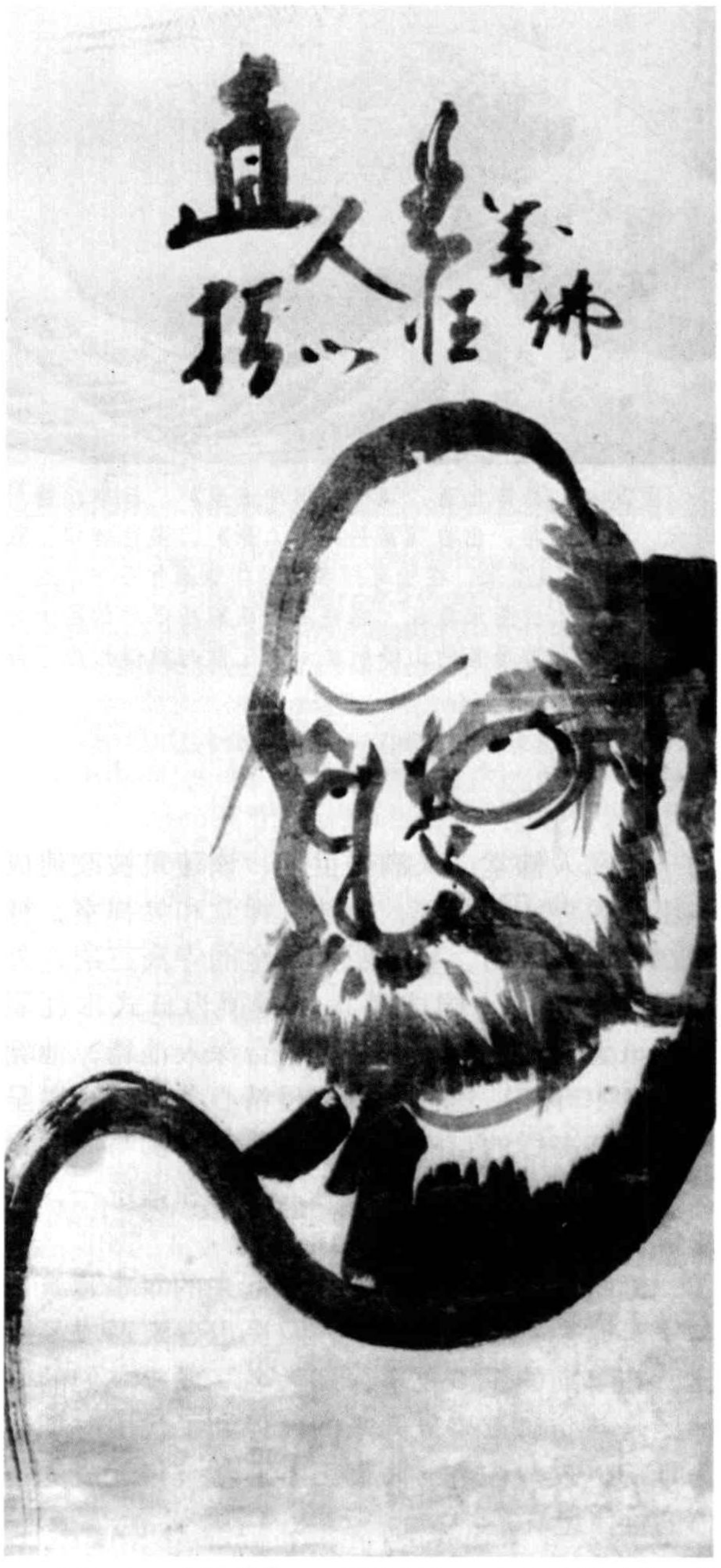


图20.2　白隐慧鹤，《达摩图》，日本德川时代，约1760年，立轴，纸本水墨，126×55厘米，筑西收藏。画上题字源自禅宗始祖菩提达摩的禅语："直指人心，见性成佛。"

日常生活关注的提高，其题材范围得到扩展，而且识字的普及也意味着有更多大众开始阅读带有插图的木版印刷书籍。逐渐地，单页的"浮世"绘画开始受到欢迎，而且推动了彩色复制新技术的产生。

由于在江户（东京）这样的大城市里，带有娱乐品味的文化势力出现了扩张的趋势，彩色木版画也开始展现有关人类享乐的世界。很多18世纪的作品描绘了位于江户的游郭——吉原[①]里美丽的艺妓，具有色情内容的作品占有很大的比重。到了19世纪，艺术家们再一次把他们的注意力转回到日本山水画上来，对于自然给予了全新的阐释。

木版画与歌舞伎座[②]演艺界联系非常紧密，而后者拥有一个庞大而热情的观众群。关于歌舞伎（男）演员的版画深受欢迎，版画就如同是以该男演员在歌舞伎中角色的特写而制作的海报或节目单。而事实上，在某出剧目正在上演期间，版画发行者也会频繁地要求画家为剧中的演员绘制更新的肖像画。这些版画通常展现的是最具戏剧性的瞬间，就像角色被定格于戏剧表演中某个关键的时刻，以勾勒他的目光，保存他生动的动作造型。

喜多川歌麿　在所有绘制浮世绘的木刻版画家中，喜多川歌麿（Utamaro Kitagawa，1753—1806年）是最著名的。喜多川极具特色地将典雅、线条柔和且慵懒的女性绘制在大型的版画中，并加以细腻而精巧地勾画。他用云母作为背景来增添作品的装饰性，并以特写的手法突出表现艺妓美丽的容貌，他希望能以这种手法发展自己的版画作品。《描唇》（Painting the Lips）（图20.3）是一幅彩色木版画，这幅作品描绘了一位女性刚刚涂了黑齿，此刻正对着镜子描唇。她并没有像一般的已婚女性把眉毛剃掉，由此可以推断她是一名艺妓。她的头部和身体微微侧倾，这增加了视觉上的戏剧效果，同时也没有破坏她姿态的优雅。

葛饰北斋　（1760—1849年）与同时代的另一位画家安藤广重（Hiroshige Ando，1797—1858年）一样，更青睐山水画的创作而非肖像画。北斋的创作设计和木版作品被大量出版。北斋最好的作品多是在他七十岁之后创作完成的，这其中包括深受大家喜爱的《富岳三十六景》系列作品。他的作品《神奈川冲浪里》（图20.4）以对自然强大力量的描绘而著称。富士山作为日本美丽和永恒的象征，也远远地呈现在画面当中。尽管富士山居于画面正中，但在几乎要冲翻身下小船

①吉原：江户时期得到幕府认可的游郭。所谓游郭是指得到幕府认可的娼妓集中的娱乐场所。当时有江户（东京）的吉源、京都的岛原、大阪的新町、长崎的丸山等。——译注

②表演歌舞伎剧的剧场。——译注

图20.3　喜多川歌麿，《描唇》，日本，德川时期，约1794—1795年，胶印，彩色木刻版画，36.5×24.8厘米，收藏于纽约公共图书馆。引人注目的作品结构与画中妇女精心描绘的精致脸庞形成对比。

的巨浪的对比下，它显得非常矮小。现在，这一画面已广为人知，北斋用这个画面展现了一种对比，那是日常生活中稍纵即逝的瞬间，即生命的脆弱，与永恒雄伟的富士山之间的对比。

建　筑

日本现代初期的建筑风格与先前不同，并且每个时期也风格迥异。在室町时期，足利幕府将军试图融合从祖先继承下来的种种建筑风格；在接下来的桃山时期，建筑师们越来越追求一种宏伟且精巧复杂的建筑风格。这一盛行之风，到了德川时期，受到严谨审美观的影响，获得了调和。

金阁寺　室町时期所建造的最引人入胜的一流建筑，当属京都的地标建筑——金阁寺（图20.5），它以金色的楼阁庙宇而闻名于世。它是在1397年，由幕府将军足利义满（1358—1408年）所建。金阁寺名字的由来是因为该建筑的部分外表由金箔覆盖。它最初是义满在京都别墅里设计

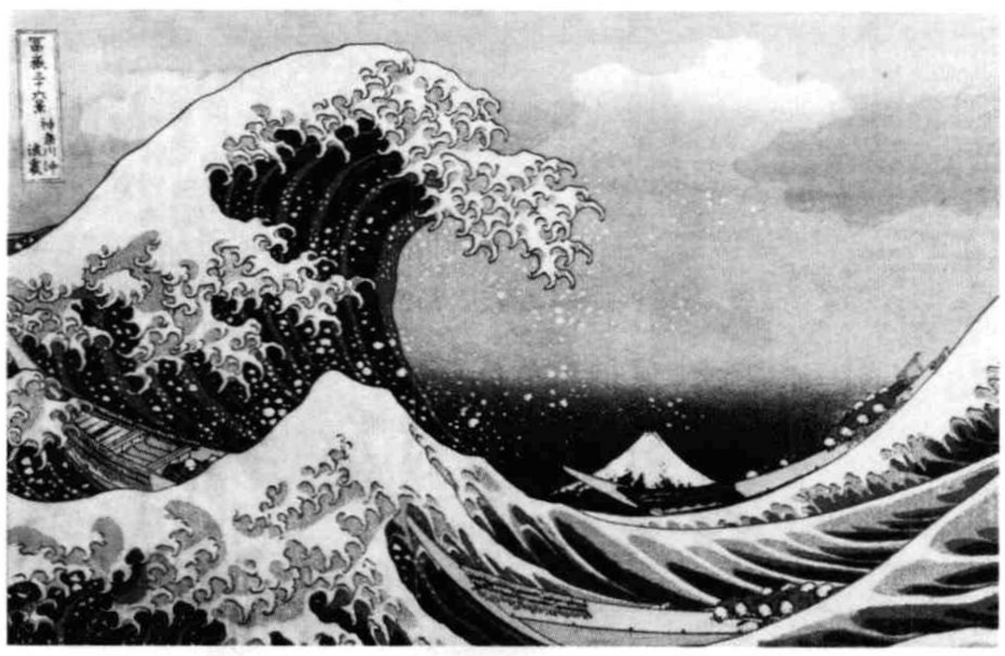


图20.4　葛饰北斋，《神奈川冲浪里》，日本，德川时代，约1831年，出自《富岳三十六景》，多色套印，版画，25.5×37.1厘米。在所有知名的日本版画作品中，这个画面成为日本的图形象征，它将海浪跌宕所显示的巨大力量与背景中白雪覆盖的山峰所显示的宁静与稳健形成了鲜明对比。

的一座私人佛堂。义满去世后，该建筑被改建成一座佛教寺庙和僧院，并建有禅堂和参禅室，禅僧在此谛视青山，凝望明月。金阁寺高三层，外观呈弧线型的中国式塔状，屋顶为日式木瓦屋顶。该建筑建造在平台上，平台深入池塘，池塘四周树木环抱，这些树木都是精心栽培的，以呈现出丰富多样的自然景象。该建筑仿佛与周边风景同生同在，体现出自然与人文的和谐统一，其总体效果自然而简约。

姬路城　在桃山时期发展起来的军事建筑，与室町时期精致简约的宗教及民用建筑形成了对比。在早期的军事要塞，“大名”或领主们的生活区是与防御工事分开来的。但到了桃山时期，为抵御进攻，住宅与防御工事通常被修建成为一体的雄伟建筑。

姬路城（图20.6）是城堡建筑中的杰出典范。它由幕府将军丰臣秀吉于1581年开始建造，在1609年扩建并最终完工。城堡主体的外表是石造建筑，这对于抵御来自于西方的枪支和火炮是十分必要的。城堡修建在护城河上，比水面高出50到60英尺，是一座建在坚固石础之上的四层木制结构的殿堂式建筑。

日本园林

日本园林从本质来说就是景观建筑，可从美学角度来看，它与日本绘画紧密相连。室町时期的园林通常由杰出的艺术家设计，这其中包括雪

图20.5　金阁寺，位于日本京都，室町时代，1397年所建。该建筑是为幕府将军静居而修建的别墅，后被改建为一个寺庙。

舟，他把大自然原始的材料雕琢成一幅精心描绘的水墨画卷。一些园林是为人们在此处沉思而设计的，一些却是为了人们可以漫步其中而建。这两种日本园林都有着整洁的用耙子梳理出纹路的沙地，精心布置的灌木和石头，引人冥想。

更大规模的园林也可以从大自然中被雕琢出来，其形式就像环绕金阁寺金色亭阁的大型河道。还有其它类型的园林，如青苔园林，以微缩景观的方式呈现大自然。在禅宗风格的“枯山水”园林设计中，用沙子来代表水，中间加以岩石来代表小岛。

图20.6　姬路城，位于日本兵库（临近大阪），桃山时代（1581—1609年）所建。俗称“白鹭城”，姬路城是日本强权军阀建造的城堡。

由画家相阿弥（1525年去世）设计的位于京都的大仙院禅院式庭园（图20.7），是得到禅宗启示的最著名的园林之一。1100平方英尺的园林位于僧房的一侧。垂直竖立的岩石代表悬崖；水平的石头代表堤岸和桥梁，背景中的树木代表远处的山。规模更大、更壮观的日本园林中则会有桥、凉亭和更多的植物。这些设计是为了唤醒日本风景中的菁华和遵循日本艺术中对自然的表述。总之，日本园林反映了日本文化的审美观，这其中包括非对称的平衡、精致的比例、整体协调性，还有视觉的和谐。

文　学

1600年以前，日本文学的焦点主要是贵族和宗教，创作者通常是宫廷里的人或者是和尚，作品是为受过教育的读者而写的。1600年以后，文学作品的主题发展得更为通俗，它的作者也来源于更为广泛的社会阶层。

井原西鹤　在紫式部生活的12世纪，《源氏物语》（见第九章）被普遍认为是第一部伟大的日文小说。而井原西鹤（Saikaku Ihara，1642—1693年）的小说，尤其是他的《好色一代男》、《好色一代女》、《好色五人女》等几部作品，在他生活的时代里也深受欢迎。此前的奇遇小说已经对性

交融　东西方的邂逅：武满彻

武满彻（1930—1996年）是日本当代作曲家中在西方最富盛誉的一位。他为影视作曲，也为音乐厅演奏而创作。他的音乐会作品包括交响乐作品、室内管弦乐作品以及声乐作品。武满所谱写的管弦乐可以用西方乐器来演奏，也可用日本的传统乐器演奏，例如琵琶（lute）、尺八（竹笛，最初由禅宗和尚演奏使用）。

武满是通过伊戈尔·斯特拉文斯基（见第十八章）和亚伦·科普兰（见第二十一章）二人而被西方社会所了解的。伊戈尔·斯特拉文斯基极力推崇他的作品，而亚伦·科普兰则认为他是“我们这个时代最杰出的作曲家之一。”武满作为东西方之间的桥梁，把日本作曲家的作品带进了西方演奏家的视野当中，同时也把西方音乐上的革新介绍到了日本。他在日美文化交流方面也有一定的贡献。武满受到了如德彪西等法国印象派作曲家的影响，这极大地丰富了其作品的和声音色。他还在大自然中为音乐找到了灵感，曾有一段时间，他称自己为“音乐的园丁”，这一称谓反映出他喜欢把自然美与以日本园林为代表的人工形式相结合的兴趣。

进行了探究，但井原西鹤在写作风格及观点上的创新尝试，很大程度上促进了主题的合理化。

《好色五人女》是井原西鹤最享有盛誉的一部小说。小说探究了五位女性主人公的欲望，并暗示她们与创作了早期日本文学的宫廷女官之间有着密切的联系。他笔下的商人妻子经历了如同高级妓女般的情感生活，但妻子们更愿意为爱牺牲一切，包括她们的生命。尽管井原西鹤的五位女主人公是以真实人物为原型的，但她们的形象并不具有鲜明的个性色彩，她们不能与19世纪欧洲小说中的一些人物相比，比如福楼拜的包法利夫人和托尔斯泰的安娜·卡列尼娜。可是，井原西鹤作品中的人物，她们无所拘束的迷人的行为要超前于现代日本小说中的女主人公。

俳句　俳句是一种由17个音节组成的三行诗，其三行模式分别为：5个、7个、5个音节。在过去的四百年中，俳句是日本诗歌中最流行的形式。而在最近一个世纪里，它在西方也极具影响。俳句的精髓是精神层面上的一种短暂而含蓄的领悟，它并不以直白的表述展现。按照在7世纪所建立起来的传统手法，俳句一定要从自然中获得想象，要包含季节感，要避免同韵语。俳句诗人试

图20.7　古岳宗亘，大仙院禅院式庭园，日本京都大德寺，16世纪创建。虽然这一庭园起初用于禅思，但它也被当作是修禅者和武士为创作连歌而聚会的场所，即众人连接创作诗句的地方。

当时和当下　武士规范

武士规范由五部分组成：忠诚、等级、勇敢、自制和耻辱。武士要对贵族统治者忠诚，贵族统治者会给予他们土地作为武士们提供军事服务的回报。武士本身也是贵族，他们对于等级非常敏感注重。尽管在12世纪晚期的镰仓幕府时期，武士时代就已经结束，但是武士精神对于日本文化产生了深刻的影响，无论是战时的日本还是和平时期的日本都深受影响，众多武士价值观至今仍然深埋于日本的社会结构中。

忠诚的重要性，举个例子来说，可以体现在日本的员工会把自己全部的工作生涯，紧紧地维系在一家公司上。日本的棒球选手也是如此，他们只会为某一家球队效力，而不会像在美国的棒球选手，会为追求更好的待遇而换不同的球队。但随着全球化市场对日本商业的不断侵袭，许多日本选手也来到美国的主要联赛中打球，从某种程度上来说，这种绝对的忠诚也开始产生了变化。但是，对某一实体保持忠诚的这一文化理想，在日本社会仍然具有普遍性。

等级制度在日本文化中也非常具有普遍性。从商业到政府或大学，从宗教到军事，从配偶再到那些拥有权威和职务的亲友，你可以在日本社会中的任何部分、任何层面发现它的存在。对等级强调的另一面是与责任的挂钩，等级越高责任越大，它的荣誉也是有风险的。如果某个人失败了，或是没能让他的上级满意，在这种情况下，耻辱感便产生了。在古老的中世纪，失败了的武士会用自己的剑切腹自杀。在上个世纪90年代的日本经济危机中，许多商人因公司倒闭而愧对其家庭和工作伙伴而选择了自杀。

日本的武士规范，即武士道精神，在二战期间突显出来。当时神风敢死队的飞行员为了保卫国家和天皇的荣誉，驾驶他们的飞机对敌船实施自杀式攻击任务。尽管当代日本人对于尊崇古代武士规范中的武士道精神存有疑义，但武士道精神的文化价值在历经文化转变的过程中仍然继续发挥着它强大的影响力。

图一语中的地点明诗的主旨，而在读者心中激起情感的共鸣，唤起一瞬间的感悟。

松尾芭蕉　通过松尾芭蕉（1644—1694年）的诗歌，俳句达到了艺术上的巅峰。芭蕉最初是武士阶层的一员，但是后来他选择以一名流浪诗人的身份终其一生。他深受唐代大诗人杜甫和李白的影响（见第四章），他既有中国前辈们那份孤独和苦行，同时也吸收了他们的幽默感。他的俳句同样传达了享受生活，以及对于生命短暂的遗憾，只是芭蕉的诗总是用最少的文字和意象来表述。

为了使自己的创作能与当时非常流行的俳句有所不同，芭蕉发展了一种独特的创作风格，这种创作风格在表达日常现实生活的同时，也表现出深邃的情感和充满智慧的洞察力。芭蕉在1689年的一次旅行中，写下了一首富有幽默感的三行俳句诗。在路上，他看到一只猴子，被一阵急雨淋到了，有感于猴子的苦恼，他作了这样一首诗：

俳句：初時雨（はつしぐれ）　猿（さる）も小蓑（こみの）を　欲（ほ）しげなり
汉译：冬日初雨时　猴儿想要小蓑衣
英译：First rain of winter-
the monkey too seems to want
a little straw raincoat.

即使在这诙谐的叙述里，我们也能洞察出芭蕉那种深邃的情感，拉丁诗人维吉尔把这称之为“万物的眼泪”。当芭蕉患病濒临死亡的时候，他创作了这样一首充满孤独寂寞感的俳句：

俳句：旅（たび）に病（やん）で　夢（ゆめ）は枯野（かれの）を　かけ回（めぐ）る
汉译：旅途中罹病　荒原驰骋梦魂萦
英译：Sick on a journey,
my dreams wander over,
withered fields.

这是芭蕉所创作的最后一首俳句，题目为

《病中吟》。诗人知道自己病情很重，所以给诗起了这样一个不寻常的名字。在诗中，他所用到“旅途”这一意象，既取它的字面意思，也取它引伸的比喻义。依字面上来讲，他确实是在旅途中得病的，但他同时也用“旅途”来比喻人生。文中的一个日语词“枯野”可以被译作“凋弊的荒野”，它既准确又含蓄地指明了诗人即将去世这一不可改变的现实。

与谢芜村和小林一茶　俳句大师与谢芜村（Yosa Buson，1716—1784年）被誉为著名的“文人画家”。他的许多俳句作品包含有强烈的视觉要素。芜村教诲诗人们应该能够运用平凡的语言来表达其背后的不平凡。

俳句：萧条(しょうじょう)として　石(いし)に日(ひ)の入(いれ)る　枯野(かれの)かな
汉译：日落荒野遍枯石 满目尽萧条
英译：Bleak and lonely,
the sun penetrates the rocks
in the withered field

诗人小林一茶（Kobayashi Issa，1763—1827年）一生坎坷，他的妻子和儿女都早于他离开了这个世界。他的诗充满了对万物的同情与怜悯，可以说他是所有日本诗人中最受人们爱戴的一位。

俳句：やれ打(う)つな　はえが手(て)をする　足(あし)をする
汉译：“求你别打我” 蝇儿掬手又掬脚
英译：“don’t hit me!”
the fly wrings his hands
and wrings his feet

在更近现代的时代里，诗人兼评论家正冈子归（Masaoka Shiki，1867—1902年）十分赞赏芜村，尤其推崇其能通过想象来抒发情感的能力。子归自己所创作的俳句通常带有一抹忧郁的色彩。他的一首优秀诗歌曾被误以为是芜村的创作：

俳句：行(ゆ)く我(われ)に　とどまる汝(なれ)に　秋二つ
汉译：我去而你留 天各一方两样秋
英译：For me leaving
and you staying-
two autumns

在当今的日本，俳句朝着两个方向发展。很多诗人仍然恪守17个音节和参考季节的传统规则；另外一部分人则推崇一种新的方法，既追求俳句诗的精神，但却打破正式的规则，通过自然的形象，对寓意进行精致的描述，这样可以使读者和诗人成为平等的伙伴。

僧人种田山头火（Taneda Santoka，1882—1940年）是自由派俳句创作的领军人物。他把自己写成是“一个痴愚的行路人，我只有漂泊的一生，如浮草从一个浅滩漂向另一个浅滩，内心的变幻正如人生给予我的一样”。在他的一首打破常规的俳句诗中，他用了7个和8个音节的结合，用两行来完成。

俳句：山(やま)の静(しづ)かさへ　静(しづ)かなる雨(あめ)
汉译：静静细雨 潜入山之寂静
英译：To the mountain silence,
silent rain

在所有诗歌形式中，俳句最具有国际性。虽然因为许多语言，比如英语可以用很少的音节表述很丰富的含义，所以其它国家的大多数作者并不遵循“5-7-5”的音节规则，但是这种通过大自然中的形象来委婉表达含义的短诗，仍会继续给全世界人类带来启迪。

现代小说　现代日本文学，传统上是从1868年明治天皇统治开始算起的。在明治时期（1868—1912年），日本在经济、社会、教育和文化生活各领域中都大量引入了西方化的改革。文学发展迅猛，许多作家开始使用通俗语言进行创作，而不再使用古典日语。这些变化，与20世纪之交在中国发生的变化是平行的，它带来了以优雅精致著称的现代小说创作的新时期。日本作家，例如诺贝尔奖得主大江健三郎，经常会创作一些被称为“忏悔小说”的作品。在作品中，作家会以自己的观点来讲述故事中主人公的经历。在许多情况下，现代日本小说仍然会反映出日本传统价值与来自于西方新的影响之间大规模的斗争。

因此，现代日本小说反映出一种对于文化以及人的个性特征这两方面的强烈关注。一直崇尚集体利益的日本，在西方强调个人能动性的冲击下，开始产生疑惑。谷崎润一郎（Tanizaki Jun’ichiro，1886—1965年）对于这一主题进行了探索。通过描绘日本正在变化着的文化领域，他的作品审视了为追求个人抱负或欲望，而努力挣脱文化约束的个体，及他们将要面临的后果。谷崎笔下的许多人物都过着现代人的生活，他们的个性发展和自我膨

胀往往造成一种内疚和孤立：内疚来自于对长期以来受到重视的文化准则的摒弃，而孤立则是与集体团结断绝关系而产生的结果。

戏　剧

日本音乐戏剧有两大主要类型：能剧和歌舞伎。每个类型因有着不同的传统手法技巧而呈现其独特的风格形式。能剧诞生于15世纪武士统治时代，而歌舞伎出现在17世纪，处于商业文化熏陶之下。

能剧　“能”字面上意思就是“技艺、技能”，其表演由主要演员的舞蹈、对白、演唱，以及来自“地谣”即合唱队的音乐构成。用于伴奏的乐器统称为“囃子”（はやし、hayashi），包括“能管”即横笛；“大鼓”，即一个挂在腰上的沙漏型鼓；“小鼓”，放在肩上演奏的一种鼓；和“太鼓”，一个以两支鼓棍演奏的桶型的落地鼓。在整场演出期间，演员表演能剧，囃子乐师同台伴奏音乐。其音乐表现作为能剧的一部分，被精心设计以应合演员的台词和舞蹈动作。

能剧因其庄重而与其它戏剧形式有所不同，甚至较欢快时刻的表演也带着一丝严肃，这让它听起来更像是举行某种仪式。起初，能剧由神道祭司表演来安抚众神。后来，从14世纪到17世纪，能剧由戴着面具的职业演员表演，这也是其区别于其它戏剧形式的特征之一。有限制的故事情节，高度的诗歌文体以及节制而程式化的手势动作使能剧区别于西方现实主义戏剧。

歌舞伎　在德川幕府早期，一种包含更加生动活泼的歌舞表演的戏剧类型在京都演出。最初的“歌舞伎”是非常短的舞剧表演，演员都是漂亮的女子，以歌曲和打击乐器伴奏，来礼赞英雄的丰功伟绩，尤其是歌颂武士。但是由于其涉及贵族和女演员之间的绯闻而导致了跟能剧一样的结果，即角色只能由男性演员扮演。18世纪，随着近松作品的问世，歌舞伎演变发展成为一整套反映农民、商人日常生活的戏剧剧目。与喜欢回顾中世纪荣耀的能剧不一样，歌舞伎着眼于当前。与能剧的严肃和正派形成鲜明对比，歌舞伎表演极具戏剧性而引人入胜。随着城市观众要求的不断变化，歌舞伎逐渐出现了通俗戏剧的特点——含有各种类型的舞蹈、音乐，其中一些在舞台上表演，而另一些则在舞台外进行。

链接　文乐：　日本木偶剧

尽管日本早在11世纪就已经在一些仪式上或节日里使用木偶，但直到德川时期，木偶剧——“文乐”才得到繁荣和发展。文乐的对白比歌舞伎更出色，近松门左卫门（Chikamatsu Monzaemon，1653—1724年）创作了其中最优秀的作品，他被誉为日本最伟大的戏剧大师。近松的文乐剧有诗一般的语言，剧中会有一位叙述者，为他伴奏的是一位“三味线”（三弦琴）演员，他们二人坐在安置在舞台一侧的台子上。歌舞伎演员是歌舞伎观众关注的焦点，与歌舞伎演员不同，在木偶剧中，木偶表演者、三弦琴伴奏者，还有叙述者，他们都会努力地消隐自我。这是因为，他们的工作不是要让观众对他们产生印象或赢得掌声，而是要以一种方式，使得观众们能全神贯注于木偶的动作和剧中的对白，从而把他们全部都忘掉。依赖于三味线韵律的节奏和叙述者反复的述说，文乐可以与最早出现的希腊戏剧相比较，在最早的希腊戏剧中，只有一位叙述的演员，讲述古代神话和传奇中的故事。在文乐中，叙述者表演所有木偶的声音，木偶们的动作由一位身着黑衣的木偶师傅来控制。与古希腊戏剧一样，文乐称颂的也是日本文化中的古代故事，比如《源氏物语》中的故事。然而近松动摇了文乐的基石，他把在剧中对过去英雄故事的强调，慢慢转换向对同时代普通人的关注。观看过文乐的外国人总是感叹道，这种在西方仅仅是作为娱乐表演给孩子看的剧目，竟然能唤起如此深刻的情感。

表格 20—1　日本的艺术

山水画：雪舟
版画：北斋
建筑：金阁寺
景观园林：大仙院禅院式庭园
俳句诗：芭蕉
戏剧：能和歌舞伎

当代音乐

大江光　当代作曲家大江光（Oe Hikari，1963年生）是1994年诺贝尔文学奖得主——大江健三郎之子。他是最具传奇色彩的艺术家之一。大江光出生时脑部有一个威胁生命的肿瘤，他的父母没有听从医生的忠告，决定切除这个肿瘤，尽管这样做有让部分脑组织受到损伤的危险。虽然手术保全了大江光的生命，但因脑组织受到严重损坏，他难以用语言与人交流。大江光一直一言不发，直到6岁那年他用出色的模仿回应了来自旷野的鸟鸣，这是他拥有非凡听力的一个早期迹象。他的父母很快就意识到他在4岁的时候就已记住了录音带上的70多种不同的鸟鸣。

尽管大江光的语言能力受到了限制，但他却可以用想像力来完成音乐创作，这从他11岁第一次上完钢琴课时就开始了。大江光的音乐创作表明他对曲调的一种本能的欣赏，以及他对17至19世纪西方音乐和声传统的无比倾心。大江光的音乐创作受惠于巴赫、莫扎特和肖邦的音乐风格，他的大部分作品短小精悍，充满抒情色彩，传递出悲伤、欢乐、恬静和生机。

文化影响

日本对其以外世界的影响在许多方面都已广为人知。自从20世纪50年代以来，日本已变为一个世界经济大国，是美国、欧洲以及亚洲国家的重要贸易伙伴。日本电子产品独领风骚，尤其是音乐CD播放机、收音机、扬声器和立体声设备，与其汽车一样风靡世界、并驾齐驱。正如日本汽车拥有从凌志、英菲尼迪牌等高档轿车到本田、丰田牌等中档桥车一样，其电子产品也拥有众多品牌和不同价位。

在上一世纪，欧洲画家，特别是克劳德·莫奈和文森特·凡·高从日本版画，特别是北斋版画中得到启示，在绘画过程中具体模仿了北斋的画作或综合了其中的细节。莫奈创作了许多日本主题的绘画作品，突出表现了日本艺术的精致典雅和优美线条。凡·高收藏了北斋的版画，其中有许多张挂在阿姆斯特丹梵高博物馆的墙壁上，与凡·高自己的画陈列在一起，今天依然可见。其它西方画家，包括美国的詹姆斯·麦克尼尔·惠斯勒，也把日本的艺术元素带进了他们的作品中。

日本音乐影响了19世纪和20世纪的西方作曲家。印象派作曲家克罗德·德彪西和莫里斯·拉威尔都曾运用日本的旋律曲调与和音成分尝试作曲。当代作曲家，例如史蒂夫·星奇也将日本的音乐主题吸收进自己的创作之中。日本的横笛音乐尤其受到大众喜爱，演奏家让·皮埃尔·朗帕尔和詹姆斯·高威大量灌制的CD唱片充分证实了这一点。

在电影拍摄方面，导演黑泽明的武士电影影响了美国西部片，尤其是约翰·福特和山姆·佩金法制作的电影。这可以以最近放映的电影《最后的武士》作为见证，尽管黑泽明的影响范围已超过了这一风格。他拍的电影《罗生门》通过一个讲述者和三个角色不同视角的讲述，展现了一个简单的故事。作为表现多视角与真理对立的一个范例产生了深刻的影响。

最后提及的一点是，禅宗的影响继续在美国和欧洲得到响应。禅宗的冥想练习已经被现代精神及心理疗程所运用，比如EST（Erhard Seminar Training埃哈德式小组疗法）。禅宗中的一些审美观，尤其是关于插花和茶道方面，在西方仍然有着大批的追随者。同样，受禅宗启发的书法、绘画、诗作，尤其是俳句，继续受到大家的喜爱。

关键术语

幕府将军
武士
幕府
神道
（神道教中的）神
水墨画
坐禅
公案
浮世绘
大名
琵琶
尺八（日式5孔竹笛）
俳句
文乐
三味线
能剧
地谣
囃子
能管
大鼓
小鼓
太鼓
歌舞伎

可供进一步深入学习的相关网站：

http://jin.jcic.or.jp/kidsweb/japan/i/q6.html

（有关于德川家康——这位日本幕府时期第一位将军生平的简短介绍。）

http://www.japan-zone.com/omnibus/shinto.shtml

（介绍神道史：包括从其早期到复兴期及现代的历史。）

http://tarkus.pha.jhu.edu/szgyula/szabolcs/chijine.htm

（谷崎润一郎：娜奥密《痴人之爱》，由安东尼·H·钱伯斯翻译；节选版。）

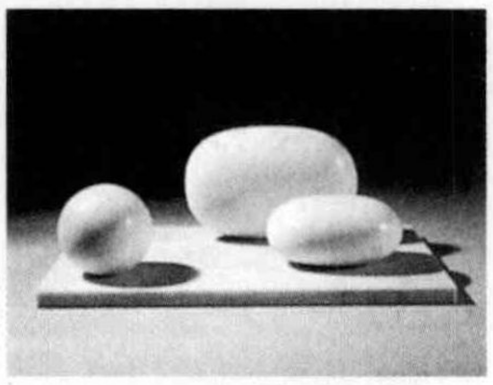
http://jin.jcic.or.jp/museum/castle/castle01/castle01.html

（姬路城，兵库［临近大阪］，日本，桃山时代，1581—1609年。）

http://web.kyoto-inet.or.jp/org/orion/eng/hstj/histj.html

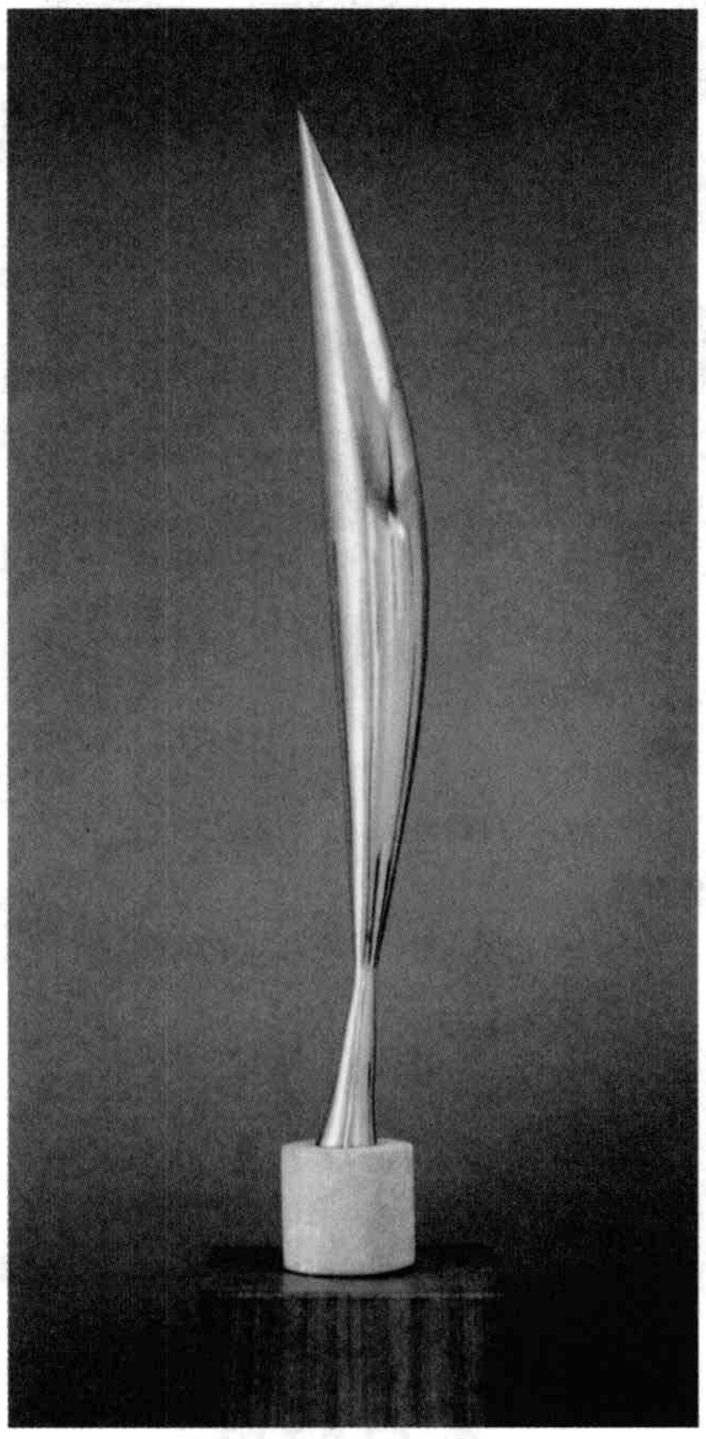
（关于京都建筑的历史，包括大仙院庭院。）

	历　史	艺术与建筑	文学与哲学
1917年	俄国十月革命	杜尚 (Duchamp)，《泉》(*Fountain*)	
1920年	美国宪法第十九条修正案授予妇女选举权	巴黎达达节 蒙德里安 (Mondrian)，《红、黄、蓝的构图》(*Composition in Red, Yellow, and Blu*)	
20世纪20年代	哈莱姆文艺复兴盛行 "禁酒"达到高峰		
20世纪20年代—30年代		施蒂格利茨 (Stieglitz)，"对应体"(译注：用外部摄像去表现隐含的感情)	
1922年	法西斯控制意大利		艾略特，《荒原》(*The Waste Land*) 乔伊斯 (Joyce)，《尤利西斯》(*Ulysses*)
1924年		格什温 (Gershwin)，《蓝色狂想曲》(*Rhapsody in Blue*)	
1926年			海明威，《太阳照常升起》
1927年	林德伯格独自飞越大西洋		伍尔芙 (Woolf)，《到灯塔去》(*To the Lighthouse*)
1928年		阿姆斯特朗 (Armstrong)，《西区布鲁斯》(*West End Blues*) 布朗库西 (Brancusi)，《空间之鸟》(*Bird in Space*)	
1929年	股票市场崩盘，大萧条开始	奥基弗 (O′ Keeffe)，《黄色马蹄莲》(*Yellow Calla*)	科克托 (Cocteau)，《调皮捣蛋的孩子们》(*Les Enfants Terribles*) 福克纳，《喧哗与骚动》
1931年		达利 (Dali)，《时间守恒》(*The Persistence for Memory*)	
		勋伯格 (Schoenberg)，《管弦乐队变奏曲》(*Variations for Orchestra*)	
1933年	罗斯福提出"新政" 纳粹控制德国	考尔德 (Calder)，《活动雕塑》(*Cone d′ ebene mobile*)	
		里维拉 (Rivera)，《底特律工业》(*Detroit Industry*) (壁画)	
1935年	公共事业振兴署开始；农业安全管理局发起摄影运动		
1936—1939年	西班牙国民战争		
1937年		毕加索，《格尔尼卡》	
1939年	二战开始	摩尔 (Moore)，《斜倚的人像》(*Reclining Figure*)	斯坦贝克，《愤怒的葡萄》
1939—1941年		劳伦斯 (Lawrence)，《黑人的迁徙》	
1940年		埃林顿 (Ellington)，《库提协奏曲》(*Concerto for Cootie*)	
1941年	美国参与二战		
1942年		霍珀 (Hopper)，《夜鹰》(*Nighthawks*)	
1944年		科普兰 (Copland)，《阿巴拉契亚之春》(*Appalachian Spring*)	



第二十一章

焦虑不安的时代：一战及其后



康斯坦丁·布朗库西，《空间之鸟》，1928年，抛光青铜，137.2×21.6×16.5厘米，收藏于纽约现代艺术博物馆。

约1920年，一战后的欧洲

本章概览

大战及战后

艺术反映被战争改变的文明

压抑和沮丧：30年代

全球动荡不安及其对艺术的冲击

大战及战后

“1910年12月前后，人的角色发生了变化”，英国小说家弗吉尼亚·伍尔芙写道，“所有的人类关系，那些主人和仆人之间，丈夫和妻子之间，父母和孩子之间的关系迅速转变。在人类关系迅速转变的同时，宗教、行为、政治和文学也发生了改变。”这些变化开始于1914年8月，被“大战”（“第一次世界大战”当时的叫法）戏剧化地表现了出来。像另一位英国小说家D.H.劳伦斯所写：“在1915年，旧的世界结束了。”而战争给20世纪早期的这种变化赋予了一种可怕的涵义。就像德国作家托马斯·曼在他故事中所写的那样，这是个“混乱的年代，是悲伤提前来临”的年代；像爱尔兰诗人威廉·巴特勒·叶芝所记的：“万物分崩离析，中心不复存在。”变化、混乱、悲伤和瓦解：凡此皆昭示那一焦虑的时代。

一　战

1912年11月，巴勃罗·毕加索作了一幅拼贴画，描绘了一张巴黎咖啡馆的桌子。这幅作品以一种来自于巴尔干半岛的叫苏士的开胃酒命名——《玻璃杯和苏士酒瓶》（图21.1）。一张日报也被贴在画布上。但报纸上的新闻报道破坏了咖啡馆里的轻松气氛。它描绘了巴尔干半岛正在进行的战争，塞尔维亚进军马其顿，尤其是土耳其军队中霍乱的爆发：“不久以后，我看到了第一具尸体，”报道写道，“然后我看到了两具，四具，十具，二十具；然后我看到一百具尸体……我见到的像这样染上霍乱死去的有多少人？二百？三百？我不敢给出一个确切的数字。在一段大约二十公里的路程上，我看到尸体遍布于这片被诅咒的土地，死亡之风吹过，我看到死气沉沉的行军队伍……在为战斗做准备。但我没有见到任何战斗。”

从1912年到1914年，发生在巴尔干半岛的种种“进展”强烈地影响着欧洲。形势日渐明朗，整个大陆迟早要被卷入战争。接着，在1914年的6月28日，一个叫加夫里洛·普林西普的塞尔维亚民族主义者在波斯尼亚萨拉热窝的一条街上，刺杀了奥匈帝国的王储：哈布斯堡大公法兰西斯·斐迪南和他的妻子索菲·乔代克。数周之内，整个欧洲都陷入战争。轴心国（奥地利、匈牙利、德国、土耳其和后来的保加利亚）与协约国（塞尔维亚、俄国、法国、英国和后来的美国）对战。

图21.1　巴勃罗·毕加索，《玻璃杯和苏士酒瓶》，1912年，裱糊纸，树胶水彩画和纸上木炭，64.5×50厘米，收藏于圣路易斯华盛顿大学美术馆。多年以来，这样的拼贴画仅仅从形式上来解释，比如物体在空间上的排列，但巴尔干开胃酒和报纸碎片上有关巴尔干战争题材的巧合，表露出毕加索对政治的关注。

“大战”给西方的公众想象力带来的影响怎样描述都不为夸张。战斗夺去了八百多万士兵的生命，另外还有好几百万人死于营养不良和疾病。沿着英吉利海峡到瑞士与阿尔萨斯的交界处，在靠近巴塞尔的西部战场，有一条固定战线，数十万军队在战线两边的战壕里旷日持久地对峙着。英国历史学家查尔斯·卡林顿（1897—1981年），回忆起刚满20岁的他在索姆河战壕里的生活时说道：

> 被打死和受伤的人都是在战线附近移动时被冷枪流弹所击中。一旦身处阵地……白天你不能露出一根手指，天黑以后，不管你想走哪条小路，都会有白天就守在那里的机枪扫射过来……如果你能到达防空壕并蜷缩在里面，第二天你还有希望活着出去，再经历一轮挑战。防空壕里，转不开身，没有

图21.2　凯绥·柯勒惠支，《母亲们》，1919年，平版画，45×58.4厘米，收藏于费城艺术博物馆。在这张图中，柯勒惠支抓住了一战的悲剧性：战争过后，幸存下来的、生活在社会底层的德国母亲们只能独力照料自己和孩子。黑白的艺术表现方式突出了她们生存现实的严酷性。

热的东西吃，你也没有机会得到任何热的食物，没有什么比冬天连绵不绝的蒙蒙细雨和刚过冰点的温度更让人难以忍受的了。再冷一些的话，泥浆原可以较好对付。生活完全是麻木的，你什么也做不了。不可能有什么战事，因为战士们打不到对手；也不可能改进一下战壕，因为任何新的工事都会立即毁于一轮猛烈的炮火。

另一个战争的记录者，德国人埃里希·马里亚·雷马克在他的小说《西线无战事》（1929年）中，描绘了笼罩德国战线的这种宿命感："一成不变地，卡车转向；一成不变地，号令传来；一成不变地，天下着雨。雨点落在我们头上，也落在那些死在战线上的人的头上，落在那个带伤的小新兵身上，那伤口对他的臀部来说实在是太大了；雨点飘洒在克罗普的坟上；也滴落在我们的心里。"大战过后，好像整个世界都在哀悼，这种情绪在德国艺术家凯绥·柯勒惠支（Kathe Kollwitz），（1867—1945年）的版画中表露无遗。

达达运动

战争对艺术产生了巨大的影响。由它所致的毁灭性使一些人深受震撼，一群艺术家、作家和音乐家发起了一场新艺术运动——"达达"运动，"达达"源于一个无意义的词，它是小孩子有生以来第一次发出的"达、达"或"吔、吔"的声音。这场运动在战争期间起源于苏黎士和纽约，战后在巴黎和德国达到全盛。

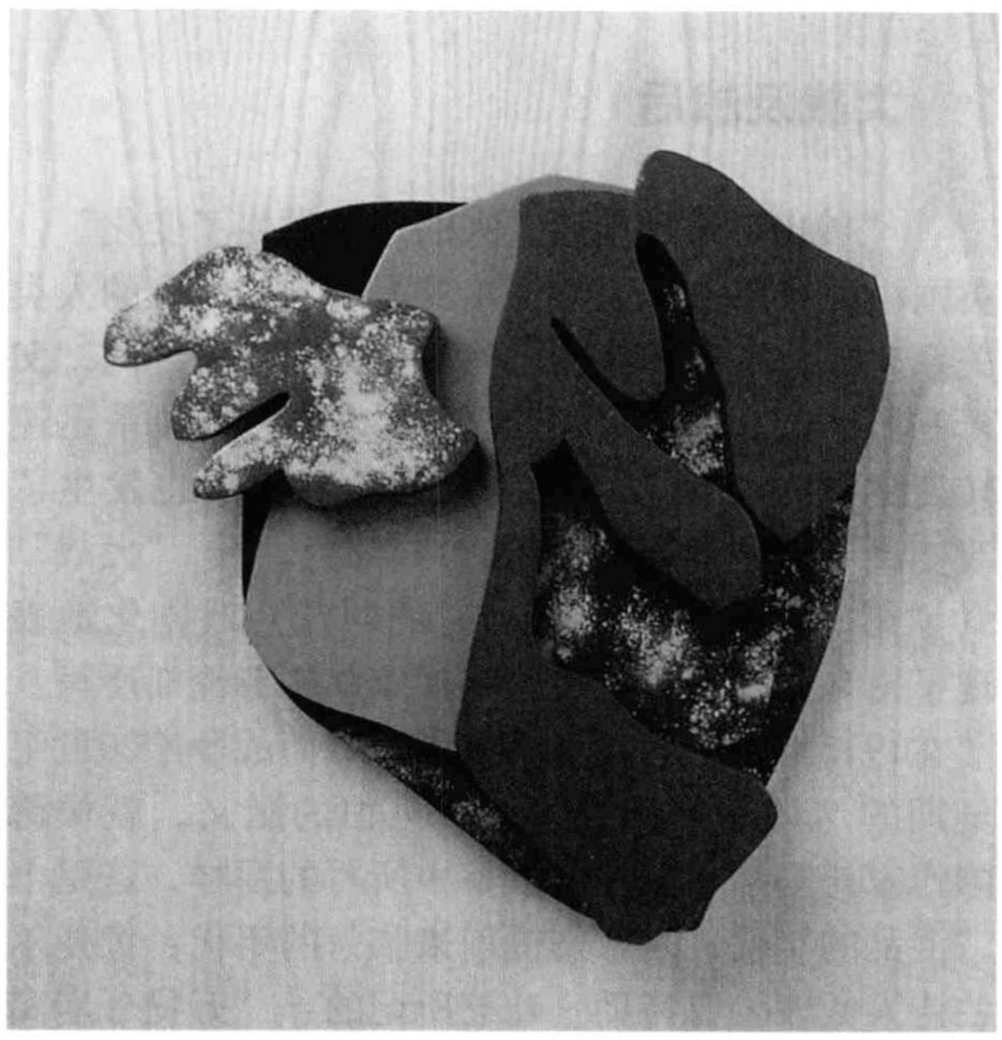


图21.3　汉斯·阿尔普，《特里斯坦·查拉的肖像》，1916年，彩绘木制作品，51×50×10厘米，收藏于瑞士日内瓦艺术与历史博物馆。就像达达诗歌只是随意组合一些词，这幅所谓的肖像也只是随意组合的一些图形和色彩。

早在1916年，逃离战争的艺术家和知识分子就定期在苏黎士的伏尔泰小酒馆聚会。瑞士雕塑家汉斯·阿尔普（Hans Arp，1886—1966年）这样定义达达运动："由于我们对世界大战的屠场感到厌恶，我们投身于艺术。我们寻求一种基本的艺术，认为能以此把人类从当时那种极度疯狂中解救出来。"这种尝试以一种随心所欲的方式出现。阿尔普本人制作了几幅浮雕作品，其做法是把液体滴入一排小坑里，这样就会使小坑显出它们各自的轮廓，然后依据轮廓削切出木质的实体，最后把它们粘合在一起。他的《特里斯坦·查拉的肖像》（图21.3）描绘的是他的一位达达诗人朋友。特里斯坦·查拉（Tristan Tzara，1896—1963年）写诗同样运用这些"随意法则"。查拉会一个字一个字地剪下一篇新闻报纸上的文章，然后从一个帽子里拣出这些字来创作诗歌。查拉也在伏尔泰小酒馆表演一种诗——即他所谓的bruitisme，取自表示"噪音"的法语单词——由几个元音、辅音和喉音组成，通过一种对德国Lieder（歌曲）的无意义的滑稽模仿串在一起。达达主义者们认为如果传统要对世界大战的疯狂负责，那么传统就不值得尊重。达达主义者们孩子气的荒唐行为是有意尝试从人类文明艺术的起点重新开始。

马塞尔·杜尚　最重要的达达主义者之一，马塞尔·杜尚（1883—1968年），战前是一位画家。杜尚1915年到达纽约时，他说“达达”在法语中意为“玩具竹马”（又一个不同的字义），并宣称是他偶然从一本法语词典中瞥见了这个词（又一个出处有争议的故事）。杜尚把达达视为一种“反艺术”行为，它体现了想象性、随意性和非理性，并且反对所有在艺术和文学中被公认的价值。

1917年，杜尚向纽约的独立艺术家展览会送去了一幅“雕塑”。它名为“泉”（图21.4），实际上只是一只签着假名“R.默特”的陶瓷小便器。这引起了一场骚动。杜尚让大家都知道“默特”就是他自己，以此表明“艺术品”无关乎美的感受，只在于谁创造了它。还有，小便器的意义在不同的环境里发生了改变。它在建材商店或卫生间里是一种器具，被摆放在艺术展会的展台上又变成了大不一样的东西。由此表明，人们对事物的理解是如何由其所处环境的不同而发生变化。杜尚采用一些日常的东西，通过对其做出的重新解释，揭示出其美学维度。

杜尚曾展出过很多作品，以此来攻击传统美学。他修改了一幅莱昂纳多·达·芬奇的《蒙娜丽莎》的印刷品（见图13.23），加了八字胡和山羊胡以及一连串字母，这些字母在语音上读起来变成了一种近乎下流的双关语。杜尚在他的许多作品中使用双关语，因为他认为文字游戏破坏了意义的稳定性，因此，文字游戏反而可以帮助人们从一个新的视角来看待问题。

图21.4　马塞尔·杜尚，《泉》，1917年展出，高62.2厘米，阿尔弗雷德·施蒂格利茨摄影，收藏于费城艺术博物馆。杜尚宣称他通过强迫观赏者在一种新的环境下来观察它，“创造了一种对物体的新思考”。他把这样的作品标榜为“现成艺术品”。

超现实主义者

先锋派的精神在战后持续繁荣。巴黎是其中心，就像美国诗人埃兹拉·庞德所说，巴黎是“艺术理念的实验室”。特里斯坦·查拉于1920年在巴黎组织了一个大型的达达节。1917年5月，佳吉列夫的俄罗斯芭蕾舞团表演了《游行》，采用了法国作曲家埃里克·萨蒂的音乐伴奏，并且配有炸药、汽笛、火车、飞机和打字机的声音。舞台背景是毕加索设计的（图21.5），整个场景在诗人纪尧姆·阿波里奈尔看来，就像是“超现实主义”的空间。

1924年，诗人安德烈·布勒东借用“超现实主义”这个词，来命名他在艺术界中发起的一个新运动。超现实主义受惠于达达主义，陶醉于非理性而缺乏“美学或道德关注”。不同的是，它来自于弗洛伊德，但又作了有意的曲解，它对梦的领域有一种迷恋。弗洛伊德认为神经官能症是需要接受精神分析和治疗的疾病，布勒东则发现它有助于解脱束缚。在布勒东看来，患神经官能症的人言行无拘无束，梦则打开了一个全新的题材领域，而在这之前的题材中有很多是禁忌。

处理这个新题材有两种方法：一是抽象派的，二是再现派的。抽象派的特色是基于布勒东关于精神的“无意识”观念——即绘画从打腹稿的必要性中解放出来。按照这个观念，超现实主义者认为，任何表面上的偶然事件都是心理上预先决定的，因而具有揭示性。第二种方法着重于准确地、精细地，尤其是不经过自我抑制地再现梦的世界。

胡安·米罗　胡安·米罗（Joan Miro，1893—1983年）是无意识主义的实践者之一。尽管米罗从不自称是一个超现实主义者，但他承认超现实主义对他的艺术作品的影响。1922年他离开家乡西班牙后很快到了巴黎，他说自己被超现实主义的规范“冲昏了头脑”，并且到了1925年“几乎完全是靠幻觉来作画。那个时候我每天只靠一些干无花果度日。”

他1933年的《绘画》（图21.6）是一幅在一份目录册中看到的机器形状透视图，机器外形被转变为抽象的形状，减少了机械性而使之显得更为

图21.5　巴勃罗·毕加索，芭蕾舞剧《游行》舞台背景，蛋彩画，10.60×17.24米，收藏于巴黎国家博物馆。这出芭蕾舞剧是基于前卫派艺术圈的另一个成员让·科克托的一首诗创作而成。《游行》是一出“现实的芭蕾舞剧”，它正是着眼于对一个日常城市街景的展现，街景由街头音乐家和表演者、汽车喇叭声和汽笛声、商人、小报和摩天高楼等组成。

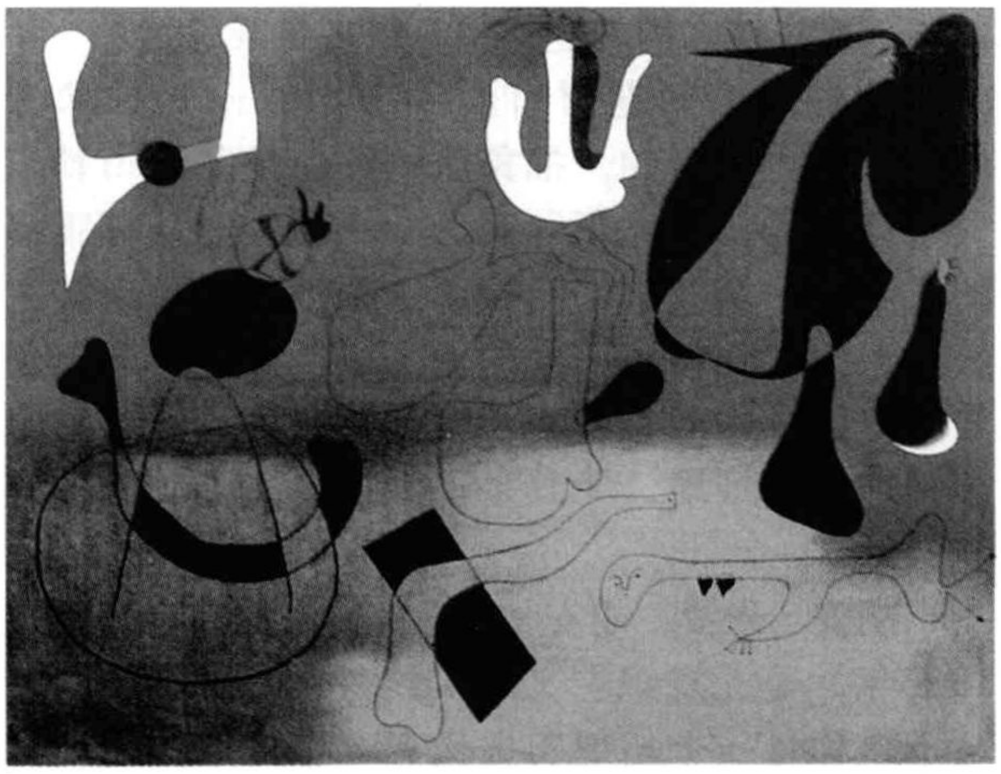


图21.6　胡安·米罗，《绘画》，1933年，布面油画，1.30×1.61米，收藏于康涅狄塔州哈特福特的伟兹沃尔斯图书馆。这幅画在现实生活中看来如此生动，好像各种生物抽象地居于其间，原因之一是它非常大，其中的各种形态被描绘得如真人般大小。

有系统性。背景中的两个色带营造了一种风景，各种形状都被放置在这个背景之中。而我们恰恰可以从这些线条中看出理性。

萨尔瓦多·达利　萨尔瓦多·达利（1904—1989年）是最著名的超现实主义者，也来自西班牙，1929年到巴黎后，他有意识地把自己打造为一个超现实主义的狂热追随者。他把自己一英尺长的胡子巧妙地处理成不同的形状。他声称能记得在母亲子宫内的生活。他曾把自己埋葬并使自己复活。达利非理性行为的生活使他名利双收——获得了相当理性的结果。

达利的油画《时间守恒》（图21.7）作于1931年，描绘了四块柔软易曲的、被铁锈腐蚀并被蚂蚁啃咬的手表。这个使人迷惑的幻象意味着什么呢？时间在导致腐朽与毁灭的同时自身也在凋萎吗？时间已经变得柔顺灵活，或者是被扭曲了？艺术家可以“扭曲时间”吗？创造力是通向不朽的途径吗？艺术可以打败时间吗？这些似乎都是这幅油画要提出的问题。

地上软虫似的物体看起来是一幅扭曲的自画像。“我希望像一个疯子那样作画”，达利说。就像他指出的，如果超现实主义想要研究无意识，那么它必须去探索无意识能够提供什么。在

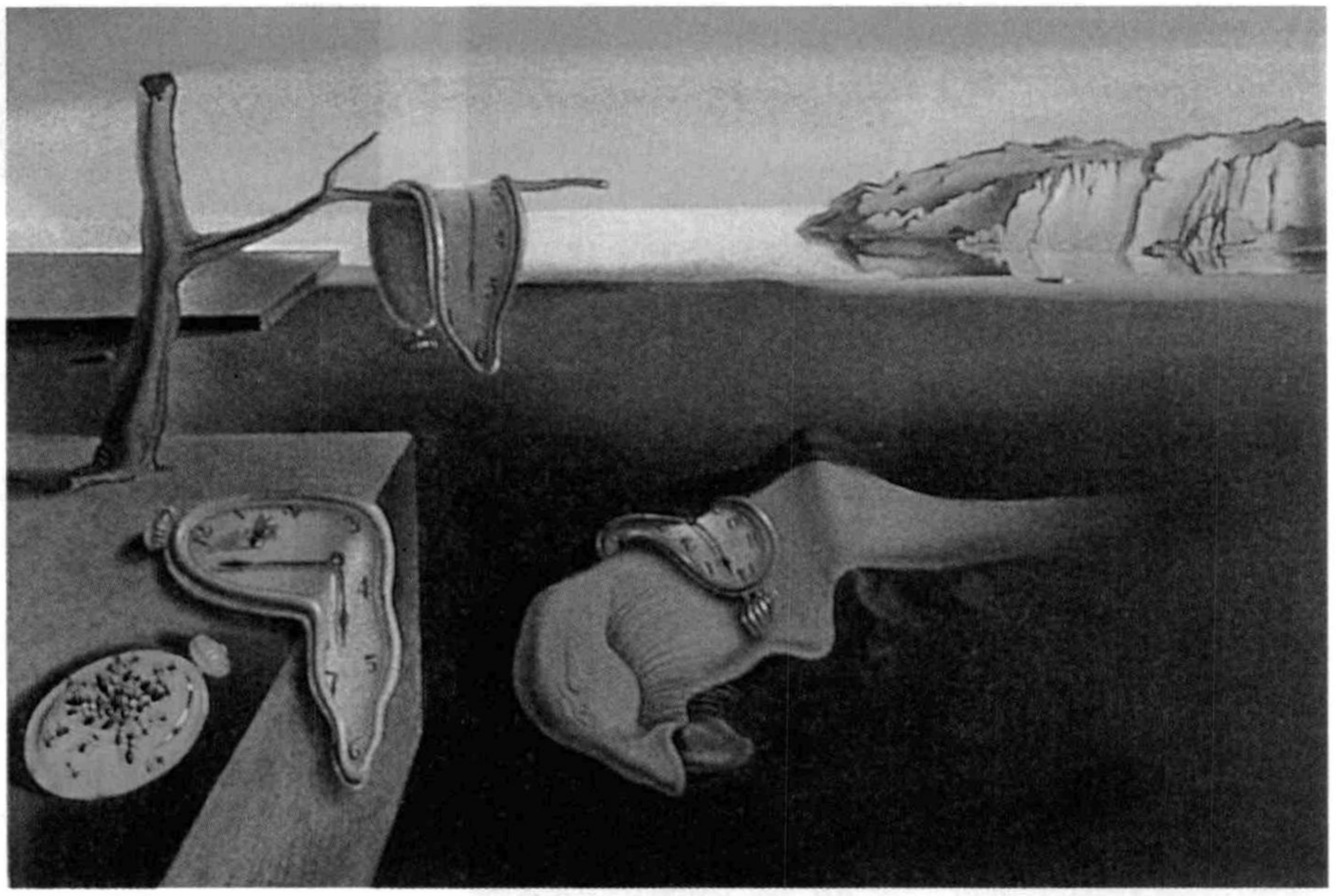


图21.7　萨尔瓦多·达利，《时间守恒》，1931年，布面油画，24.1×33厘米，收藏于纽约现代艺术博物馆。通过心理学和艺术的结合，超现实主义者极力表达无意识。达利的画故意显得不可思议和神秘莫测，以绝对的信念描绘了不可能和非理性的世界。

这幅画以及其他的作品中，达利描绘了无条理并列的物体、不可能存在的扭曲外形和无法定义的空间场景。然而当他用细致入微的技巧描绘它们时，却显得如此真实，令人难以置信。

风格派运动

如果达达运动代表了一种对第一次世界大战无政府主义的反应，那么De Stijl（荷兰语“风格派”），有时称作“新塑型主义”，则代表了一种乐观的、满怀希望的反应。这场运动于1917年形成于荷兰，力求使绘画、雕塑、建筑和工业设计成为一体，并推崇一种“纯粹的”抽象。在该运动的第一篇宣言中，风格派艺术家们写道：“战争用它的方式摧毁着旧世界……新艺术已经带来了这个时代所蕴含的新意识：普遍与个体之间的平衡。”

皮耶·蒙德里安　风格派最重要的画家是皮耶·蒙德里安（Piet Mondrian，1872—1944年）。他生于荷兰，1912年移居巴黎，开始关注立体派，很快就对立体派的富有逻辑性的结论倾心不已。他的作品越来越少涉及自然，直到最终完全变为非写实的抽象。

至1920年，蒙德里安已经形成了一种成熟的风格，就像在《红、黄、蓝的构图》（图21.8）中所表现的那样。蒙德里安相信二维平面是绘画的有机组成部分，因而应该得到尊重而不应该通过透视法去伪造幻象，他在严密的限制中寻求完美，创造了一种由水平线条和垂直线条组成的平面格子；长方形和正方形是它的基本形状。色彩被限制在三原色中——红、黄和蓝——加上黑、白和不多的几块灰色。用这少数几种元色，蒙德里安建立了一种平衡感。在评述这个时代的一幅画作时，他说：“如果一幅画不能表现什么的话，那只有上帝才知道他画的是什么。”

雕塑中的抽象

许多雕塑家极力探索三维空间内抽象的可能性。他们创造了有机和流动的形状，暗示自然的

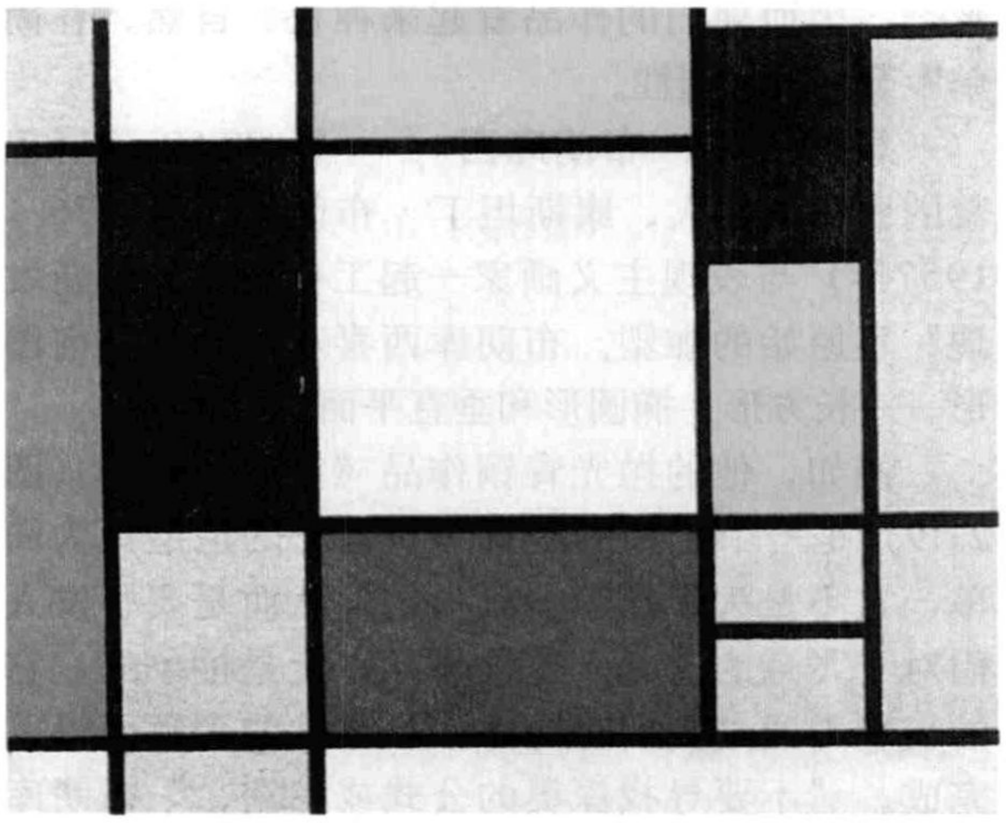


图21.8　皮耶·蒙德里安，《红、黄、蓝的构图》，1920年，布面油画，52×60厘米，收藏于阿姆斯特丹城市博物馆。蒙德里安把他的艺术风格确切地称为“新塑型主义”，但“风格派”这个名字现在已普遍使用，同名的荷兰杂志不仅出版他的作品，同时也出版该运动中其他人物的作品。

图21.9　康斯坦丁·布朗库西，《空间之鸟》，1928年，抛光青铜，137.2×21.6×16.5厘米，收藏于纽约现代艺术博物馆。在《空间之鸟》雕塑作品中，其中有一件是布朗库西1927年与美国海关的争论中心。海关称其为“小古董”，因而应该交关税，而布朗库西说它是一件艺术作品，因而应该免税。布朗库西的力争对现代艺术来说是一个胜利，它现在已被正式认可为抽象艺术。

形态。因而他们的作品看起来神秘、自然，在简单中蕴含着普遍性。

康斯坦丁·布朗库西　一个1904年移居巴黎的罗马尼亚人，康斯坦丁·布朗库西（1876—1957年）与表现主义画家一起工作时，“重新发现”了原始的雕塑。布朗库西喜欢简单的几何图形——长方形、椭圆形和垂直平面。

例如，他的抛光青铜作品《空间之鸟》（图21.9）是一个拉长的垂直形状，它的造型极为简单，它不是为了描摹一只鸟的形状而是要引发人们对于飞翔的感觉。这件作品完全是抽象的；它的表现力通过我们对这件作品名称的理解而得以完成。“不要寻找深奥的公式或秘密，”布朗库西谈到他的作品时说：“我现在给予你们的是纯粹的愉悦。”

芭芭拉·赫普沃思　英国雕塑家芭芭拉·赫普沃思（Barbara Hepworth，1903—1975年）使抽象变得完美。她的《三种形式》（*Three Forms*）

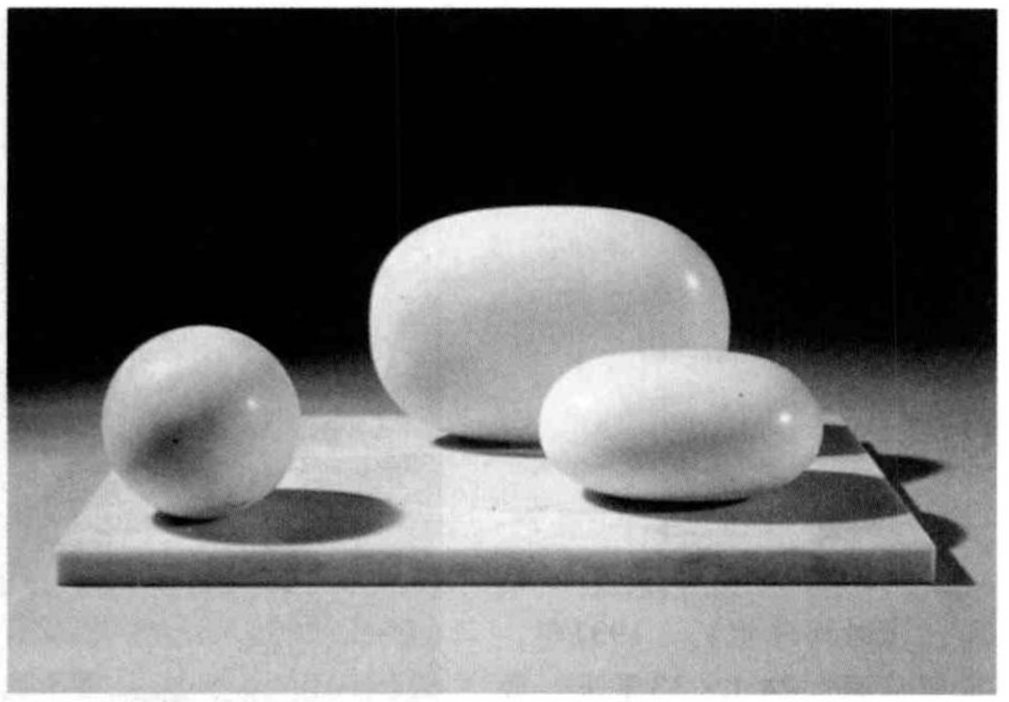


图21.10　芭芭拉·赫普沃思，《三种形式》，1935年，大理石，收藏于伦敦泰特画廊。赫普沃思在1934年她的三胞胎降生后不久创作了这件作品。她的作品达到了一种永恒——同时具有质朴纯粹的原始风格、微妙典雅的古典气质，以及有机的、充满张力的空间关系的现代性。

（图21.10）选用白色塞拉维扎大理石，制作于1935年。赫普沃思的雕塑有一种生物学特性，好像三个鸡蛋形状的卵形抽象体是浑然天成的，雕塑形成的不仅是这一堆物体而且还有它们之间的空间。赫普沃思说她“全神贯注于……形式之间的张力”。尽管这些形式被简化到极点，但它们是被慢慢磨圆的，表面打磨得十分完美。

亨利·摩尔　人体是英国雕塑家亨利·摩尔（1898—1986年）的出发点。然而，摩尔的人体雕塑太过简单和抽象。因此，人们很难看出它们是什么。它们往往看上去更像自然形成的，还在生成过程之中，可表面已被侵蚀了。他欣赏史前的巨石阵（英国史前神秘遗迹）和相似的被自然

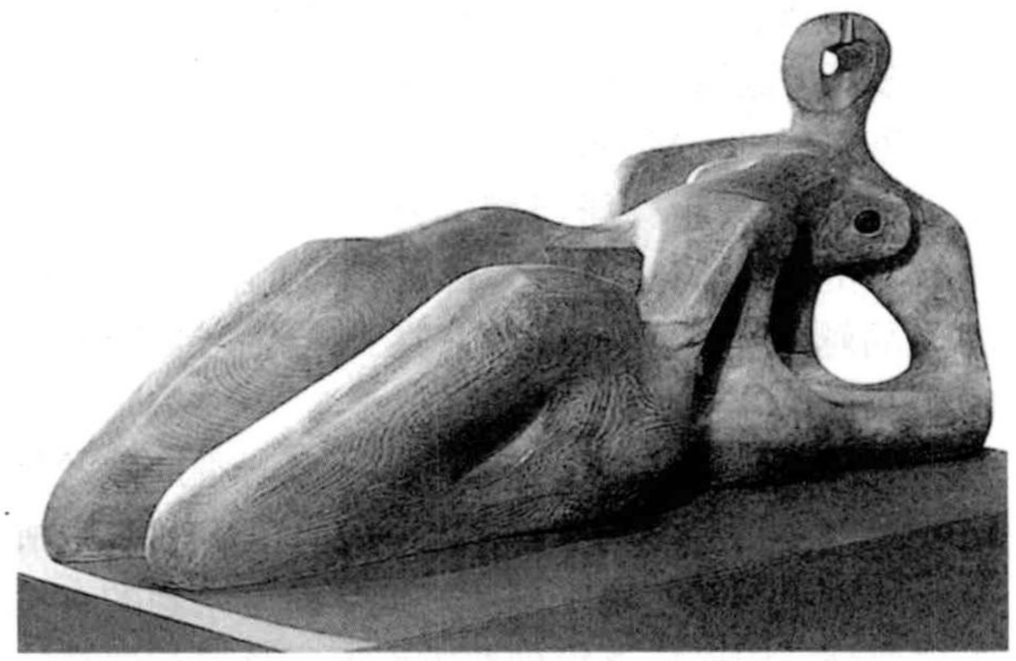


图21.11　亨利·摩尔，《斜倚的人像》，1939年，榆木雕像，高94厘米，收藏于底特律艺术学会。摩尔纪念碑式的人体塑像，尽管造型是古典的斜躺式，但看上去却像是自然风化形成的。

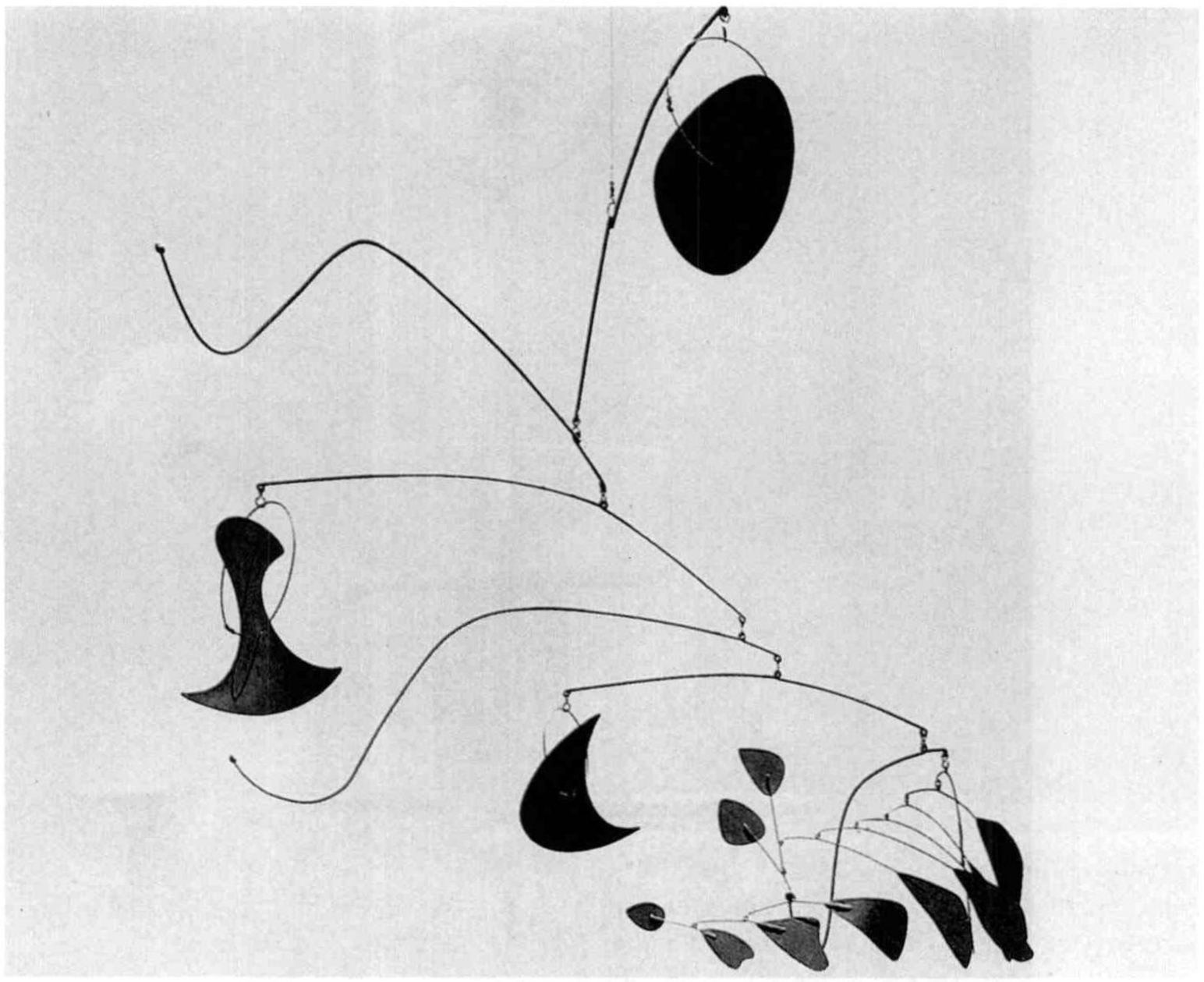


图21.12　亚历山大·考尔德，《红锣》，1950年完成，悬挂活动雕塑，装饰物为油漆铝片、铜片、钢条和电线，总尺寸1.50×3.70 米，收藏于纽约大都会艺术博物馆。考尔德发明了这种悬挂雕塑。之所以被称为“活动雕塑”，是因为各个组成部分对环境有高度敏感的反应，会在微风中飘动。他也采用相似的又平又薄的图形制成不动的“固定雕塑”。

和时间侵蚀的形状。他的《斜倚的人像》（图21.11）作于1939年，看上去已风化了，显示了自然威力的无所不在。通常，摩尔的雕塑在公园里比在博物馆里更能给人以深刻的印象。

摩尔顺畅流动的形状包括许多大孔和大坑。他塑造那些固体，也对其间的空隙同样重视。大块的物体可被视为“积极容量”，而凹处和孔洞则可被视作“消极空间”。

亚历山大·考尔德　美国人亚历山大·考尔德（1898—1976年）创造了一种新的雕塑形式，他的父亲也是一位雕塑家。小考尔德首次获得认可是因为1930年他制造了一个玩具，他在巴黎与一个小型马戏团合作时，使该马戏团迷住了一些超现实主义者，特别是米罗。在此之前，考尔德已经着手制作活动雕塑，即悬挂在天花板上的随气流而动的雕塑（图21.12）。尽管今天许多人知道什么是活动雕塑，但却是考尔德发明了这种形式，并且由马塞尔·杜尚为其命名。因为活动雕塑会在微风中运动，它的形式总是在变化，这些众多简单的形式就会不断地形成新的联系。这种活动雕塑运用了色彩、形状、构图、运动、时间和空间等，艺术家必须关注到每样东西。

野口勇　作为布朗库西20世纪20年代在巴黎时的一个学生，日裔美籍雕塑家野口勇（Isamu Noguchi，1904—1988年）深受布朗库西对雕塑认识的影响，认为雕塑具有一种与生俱来的表现力。野口运用他自己的日本传统，试图在石头中发现日本人所称的“枯淡美”——物体的“终极的自然性”。

《库鲁斯》（*Kouros*）（图21.13）是野口在二战期间的作品之一，在此期间他自愿进入了亚利桑那州普士顿的一个日本人拘留营，以帮助那些被拘禁在那里的人。“库鲁斯”是一个古希腊语词，指“男孩”或“年轻男子”，野口勇的《库鲁斯》参照了公元前7世纪开始出现于希腊的真人大小的裸体男性雕像（见第三章）。尽管作品的名字是一样的，但野口的作品形式更明显地与超现实主义者的作品有关，尤其是和阿尔普与米罗的作品有关。这件作品结合了两种相反的创作技巧，一方面它是被雕刻出来的，而另一方面它又有自然形成性。当人们从两个不同的角度审视它时——即从正面和侧面看时——它看起来似乎是两件完全不同的艺术作品。换句话说，它诱导，或者更确切地说，要求观赏者对其进行移动观赏。

美国现代主义

1913年，一战前夕，美国的艺术家们策划了一场国际现代艺术展，地点在纽约第69号大街

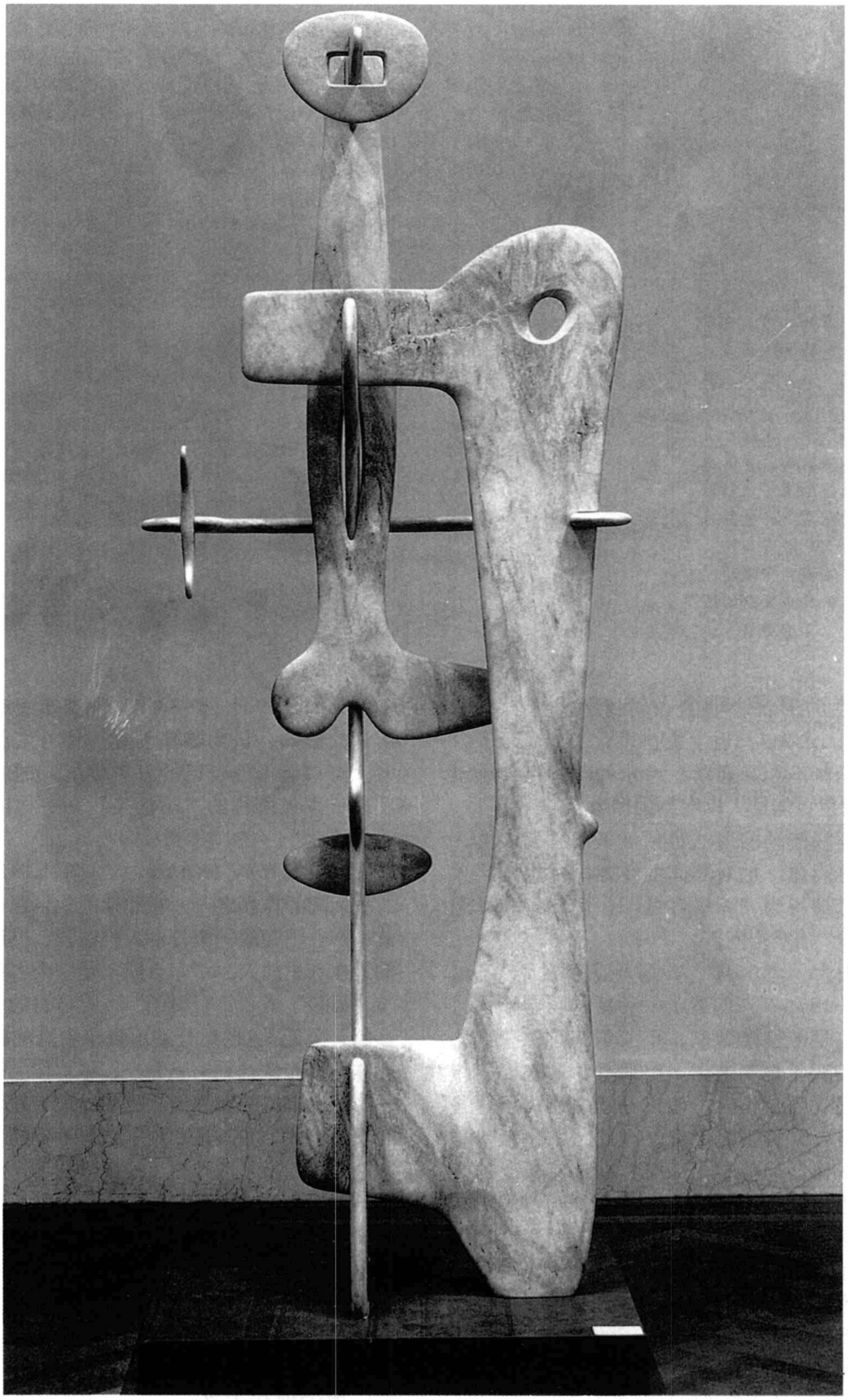


图21.13　野口勇，《库鲁斯》，1944—1945年，粉红色佐治亚大理石，高2.97米，收藏于纽约大都会艺术博物馆。野口倾向于使用这种大理石厚片，是因为它们在当时的商业建筑中常被用为外墙装饰材料、厨房台面或类似用途，价格低廉，随处可见。

交融　俄国和西方：俄罗斯芭蕾舞团

芭蕾作为一种舞蹈形式并不发源于俄国，但它却在那里得以繁荣。19世纪俄国最有影响力的舞剧编导是出生于法国的马里乌斯·佩季帕（1819—1910年），他曾在圣彼得堡为沙皇工作。佩季帕与柴可夫斯基合作创作了有史以来最受欢迎的两出芭蕾舞剧《睡美人》和《胡桃夹子》。佩季帕之后，米歇尔·佛金一跃成名，并成为俄罗斯芭蕾舞团的主要舞剧编导。俄罗斯芭蕾舞团是一个成立于巴黎的俄国舞蹈团体，其艺术指导沙基·佳吉列夫（1872—1929年）为芭蕾在欧洲的流行做出了重大贡献。

佳吉列夫为自己设置的目标是使俄国文化引起西方的关注，并为了这个目标而移居巴黎。1906年，他举办了一个大型的俄国艺术展，1907年，他开始举办一系列俄国音乐会。他于1908年上演了莫索尔斯基的《鲍里斯·戈多诺夫》，这出舞剧以它的独创性和壮丽迷倒了众多西方观众。1909年，他大胆推出了他的第二个演出季度，作品包括专为舞者而非演唱者而编排的鲍罗廷的戏剧《伊戈尔王》的一些片断。俄国芭蕾舞女演员塔玛拉·卡莎维娜和她的男搭档瓦斯拉夫·尼金斯基使巴黎观众无比震惊与着迷，以致于观众在首演的休息时间如潮般地涌上了舞台。

拥有像尼金斯基这样的舞蹈家和包括乔治·巴兰钦这样的舞剧编导，拥有委托巴勃罗·毕加索和亨利·马蒂斯这样的画家制作的布景设计，俄罗斯芭蕾舞团汇集了一大批来自各种文化和艺术领域的天才。为俄罗斯芭蕾舞团作曲的作曲家包括克罗德·德彪西、莫里斯·拉威尔和俄国人谢尔盖·普罗科菲耶夫。

当乔治·巴兰钦于1924年叛逃俄国并最终于1933年到美国任舞剧编导之后，俄罗斯芭蕾舞的国际声望进一步加强。他建立并领导了自己的公司——纽约城市芭蕾舞团，以及他自己的舞蹈学校。在这里，巴兰钦创造了一种适合美国民族口味的芭蕾舞风格——快速、平滑、概念性和彻头彻尾的现代性风格。在苏联社会主义时期，很多舞蹈家，包括鲁道夫·纽瑞耶夫和米哈伊尔·巴瑞希尼科夫，从苏联叛逃以追求西方的艺术自由，而西方观众也乐享其成。

的军械库内。成千上万的人挤进这所很快就为人所知的“军械展览库”，去看后印象派、野兽派和立体派的作品。大多数参观者感觉诧异，并进而嘲笑那些展品，但一些美国艺术家却受到了启迪，尤其是那些常去阿尔弗雷德·施蒂格利茨开设在纽约的并被简称为“291”画廊的艺术家们。

阿尔弗雷德·施蒂格利茨　摄影家阿尔弗雷德·施蒂格利茨（1864—1946年）早在20世纪初就对欧洲现代主义作品感兴趣了。施蒂格利茨是第一个购买毕加索作品的美国人。他的摄影天赋使其抓住了现代社会早期阶段的感觉，混乱、街道、摩天大楼。他有一张经典的照片名为《纽约第五大道之冬》（*Winter, Fifth Avenue*）（图21.15），镜头捕捉了纽约的主要大道。照片反映出即使工业进步了、发展了，它也不能保护人们幸免于现代化所造成的混乱。

乔琪亚·奥基弗　在众多画家中最受施蒂格利茨风格影响的是乔琪亚·奥基弗（1887—1986年）。奥基弗生于威斯康辛，是芝加哥艺术学会和纽约艺术学生同盟的一名学生。1915年她给施蒂格利茨寄去了一大堆素描和水彩画，他立即展出了这些画。后来他们结婚了。

奥基弗喜欢用鲜花和动物骨骼作为创作主题，她最出名的作品是类似于1929年的《黄色马蹄莲》（图21.16）的那种画作。大型作品《黄色马蹄莲》基于对自然形成的抽象，看起来像一朵画得很大且花瓣收拢的花，该作品强调了马蹄莲的抽象外形和模式。设计简单但精致，奥基弗的画运用明暗法来创造朦胧的、半透明的和飘逸的形式，色彩浓郁且给感官带来美的享受。她对光和色感兴趣，她说：“色彩是世界上最伟大的事物之一，它使我值得为之活着。”尽管许多人在她的作品中看到性象征，但奥基弗反复澄清这并不真实。她解释说她只是一个自然、自然形式与色彩的画家。

在创作《黄色马蹄莲》的同年，奥基弗开始

链接　葛兰姆和野口勇　舞蹈雕塑

对现代舞的先锋玛莎·葛兰姆（1894—1991年）来说，现代雕塑被证明是一种思考主体在空间运动的有用方式。对葛兰姆来说，舞蹈是一条通往空间的轨道，一张主体通过空隙移动的构图。她还领悟到舞台背景设计可以从它的背景位置移开，从而占据舞蹈本身的领地。舞者可以在背景中移动，在背景周围移动，在背景上面移动，在背景下面移动，通过背景移动，在背景旁边移动。他们可以倚靠背景，跳过背景，隐藏在背景后。她的舞蹈显示了人与艺术的互动。

1935年，为了舞蹈《拓荒》（图21.14），葛兰姆开始了与野口勇持久的合作关系。野口设计了一个简单的栅栏放在舞台中央，把两根绳子系在上面，每一根一头系在栅栏的一边上，另一头向上伸展到剧场的入口。从一个传统的、单方向的视角来看，这个巨大的V字形创造了一种空间的错觉，即在一个陡峭的平面内朝着栅栏栏杆下面和后面的一个消失点倒退。“绳子本身不是雕塑”，野口后来解释道，“但绳子创造的空间是雕塑。它是一种空间的错觉……正是在那个空间概念里，玛莎移动并创作她的舞蹈。在那种意义上，玛莎本人就是一个雕塑者。”当舞蹈开始时，葛兰姆自己形成了V字的顶点，而当她在栅栏前来回移动时，就好像她身处一幅巨大的风景画中，仿佛置身于美国边荒地区的大草原和盆地中。

葛兰姆后来说：“野口勇的空间看法和他雕塑的整体意义使我开始沿着一个我终身坚持的方向前行。”

图21.14　玛莎·葛兰姆在《拓荒》中，背景由野口勇设计，1935年。野口为葛兰姆设计的背景在35个以上，这是他设计的第一个。为了用自己的形体塑造出雕塑形式，葛兰姆事先把她的服装设计成一条旋转时可以形成一个整圆的裙子，当她移动时可以制造出线形的曲线。

图21.15　阿尔弗雷德·施蒂格利茨，《纽约第五大道之冬》，1893年，照相凹版印刷，21.9×15.4厘米，收藏于纽约现代艺术博物馆。施蒂格利茨不仅是他那个时代一流的摄影家，而且通过他在纽约的291画廊，他也是最热衷于把欧洲前卫派艺术介绍到美国来的人。

每年在新墨西哥州的陶斯附近度夏。1946年施蒂格利茨去世后，她在那里永久定居。西南部的荒凉成了她的主要题材，西南的荒凉色彩也成了她调色板上的颜色。

查尔斯·德穆斯

在其他美国画家中，最受施蒂格利茨推崇的还有查尔斯·德穆斯（Charles Demuth，1883—1935年）。与奥基弗的主要兴趣在于自然形式和色彩不同，德穆斯关注的是美国的建筑形式。他把它们归结为平面构图，其风格使人联想起毕加索和巴拉克的立体主义风景画。例如，1921年创作的《奥西加思和尼克里特》（*Aucassin and Nicolette*）（图21.17），这幅画描绘了宾夕法尼亚州兰开斯特德穆斯家附近的工业化景象。景物的几何形状都被描绘成平面的、边缘粗硬的形式，线条伸展至天空，天空就像是被抛光了的宝石平面。

俄国电影

谢尔盖·爱森斯坦（Sergei Eisenstein，1898—1948年）是一位电影理论家，也是一位导演。他的历史、哲学、自然科学和艺术的广博知识都反映在他的电影中。对爱森斯坦来说，电影是最完整的艺术。它包括了所有冲突的不同艺术表现——舞蹈的动力冲突、绘画的视觉冲突、文学和戏剧的语言冲突，以及对小说和戏剧而言至关重要的角色冲突。

爱森斯坦一个镜头接一个镜头，逐个逐个画面地制作他的电影，累积其戏剧张力，直到这种张力最终在影片中爆发出来。通过在拍摄中运用多种多样的灯光、速度、场景设计、背景声音，

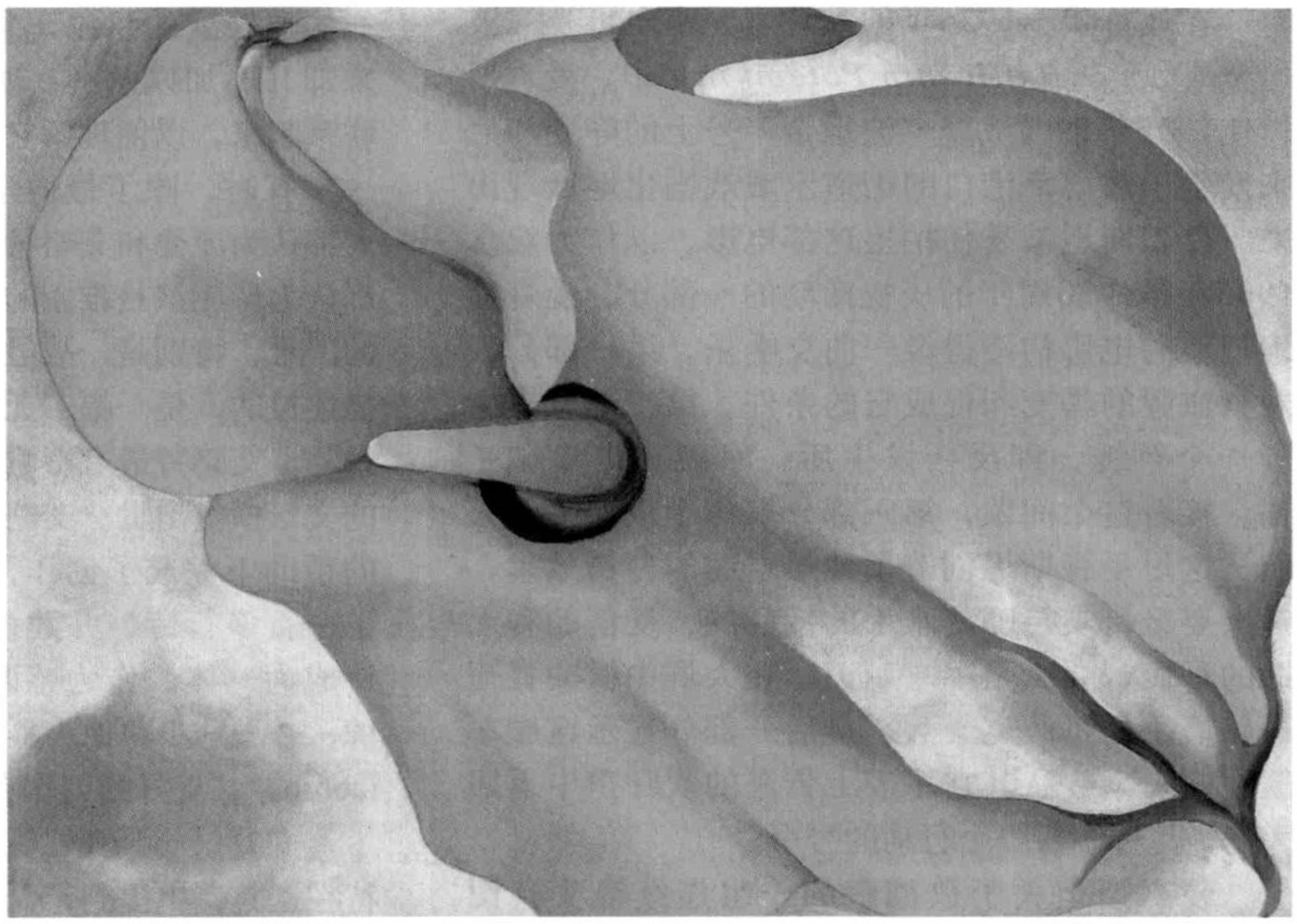


图21.16　乔琪亚·奥基弗，《黄色马蹄莲》，1929年，纤维板油画，收藏于国立美国艺术博物馆，华盛顿史密森尼博物院。在其漫长的艺术生涯中一直关注对自然做激情的有机抽象，奥基弗表明她自己是一个艺术家——而不是一个“女艺术家”。

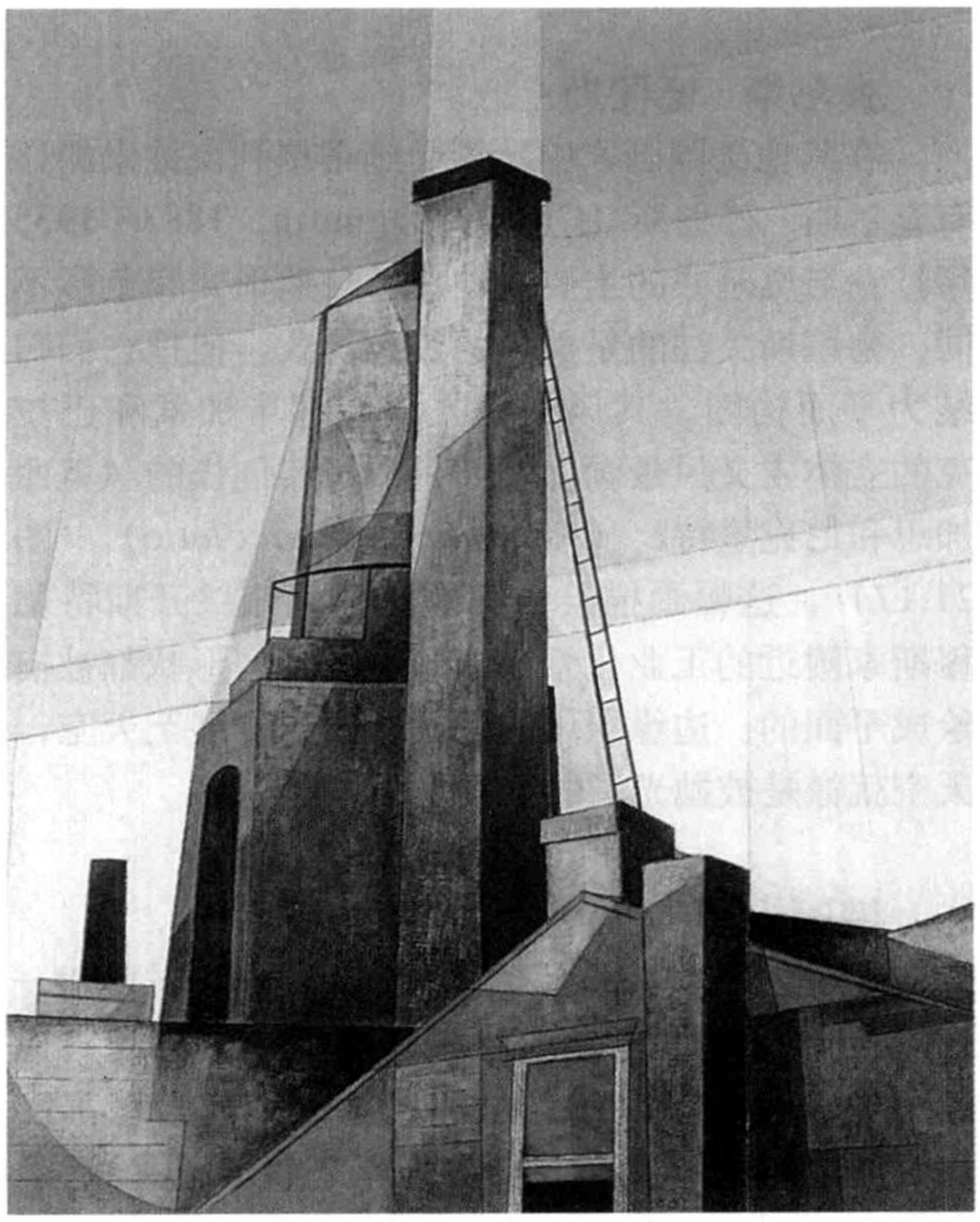


图21.17 查尔斯·德穆斯，《奥西加思和尼克里特》，1921年，布面油画，59.8×49.5厘米，收藏于俄亥俄州哥伦布市哥伦布美术馆。这幅画讽刺性的标题来源于中世纪浪漫小说中的著名情侣，这要归功于一战期间施蒂格利茨艺术圈里的另一个成员马塞尔·杜尚。事实上，德穆斯也记述了宾夕法尼亚州乡村的工业化进程。

以及略为松散的章回体叙事结构，爱森斯坦的电影取得了一种惊人的效果。

在他首映于1926年的默片（无声电影）《波坦金战舰》（*Battleship Potemkin*）中，爱森斯坦使1905年俄国战舰“波坦金”号上的哗变和后来发生于敖德萨港口的街道示威戏剧化地展现出来。爱森斯坦被委任拍摄这部电影，以作为纪念1905年革命20周年的庆祝活动的一部分。爱森斯坦把他的电影构建得像一曲交响乐。第一部分表现了血腥的哗变和促成它的条件。第二部分提供了一个暂缓，即反叛发生后，军舰在港口抛了锚。接着这个间歇，第三部分聚焦于敖德萨的人们。这里爱森斯坦创造了他最卓越的剪辑效果，镜头要么是支持哗变水手的慌乱的、受伤的和无助的平民，要么是手拿刺刀，在人群中横冲直撞一路屠杀的哥萨克士兵。最后一部分显示这艘军舰在同一个舰队其它军舰上传来的欢呼声中返回大海，这标志着一个行动的号令。

爱森斯坦关于敖德萨的一组连续镜头（图21.18）包含一种剪辑技术叫“蒙太奇”，剪辑一系列影像以达到戏剧效果，或在此处增加紧张感以达到“情感饱和点”。爱森斯坦相信，观众的紧张状态在与屏幕上的受害者产生情感联系时会得到释放。然而，尽管这部电影有种种创新，但它仍然是一部精心策划的礼赞革命有理的政治宣传片。

现代主义文学

美国侨民成群结队地涌向巴黎和欧洲以逃避禁酒令（美国1920—1933年禁酒）和对家庭生活的社会限制，由此他们得以从被他们认为是愚蠢的美国清教主义中解放出来。

战争期间和战后最具冒险精神的英语新作在巴黎出版：1922年詹姆斯·乔伊斯的《尤利西斯》，因为内容淫秽在美国和英国被禁，直到1933年才被解禁；1922年T.S.艾略特的《荒原》；1923年威廉姆·卡洛斯·威廉姆斯的散文和诗集《春天及所有》；1925年F.司哥特·菲兹杰拉德的《了不起的盖茨比》；1926年埃兹拉·庞德的第一首十六行体长诗《诗章》；以及1926年出版的欧内斯特·海明威《太阳照常升起》。正是海明威界定了他称之为“迷惘的一代”的那种感情基调。

埃兹拉·庞德和 T.S.艾略特 埃兹拉·庞德（1885—1972年）和 T.S.艾略特（1888—1965年），两位具有影响力的美国现代主义诗人，创作了结构复杂的、具有多重视角的诗，这些诗有创新的技巧并且隐喻深刻。庞德和艾略特主要依靠快速转变的意象，象征性地将这些意象呈现出来却并不加以解释，听任读者把诗的意象和隐喻联系起来，以便理解它们。

有时，除了最博学和最有经验的读者，所有人都认为庞德和艾略特的诗歌艰涩难懂。两位诗人都认为诗应该是难懂的，在一定程度上反映了经验的困难，特别是一战经验的困难，就像艾略特曾经描述过的，是一幅“无意义与无政府主义的巨大全景”。艾略特最有影响的诗作《荒原》，在1922年的文坛横空出世。艾略特在他的朋友埃兹拉·庞德的帮助下完成了创作，后者从最初的草稿中删去了一百多行诗，并建议其作一些改动以便使整首诗成为一体。作为感谢，艾略特把这首诗献给庞德，并进一步尊他为最卓越的“巨匠”（il miglior fabbro，“更好的创作者”）。

“我没想到死亡竟毁灭了这么多东西”，艾略特在这首诗中提到了无数麻木的人群居住在战后伦

图21.18　这些连续的电影剧照来自谢尔盖·爱森斯坦的《波坦金战舰》（1924年），显现了导演对人物定格以及对人物影像动静对比的戏剧化运用。

敦这座“幻灭之城”。在艾略特看来，伦敦好像已经被西线的毒气战所击伤。他的诗只是准备采取行动来阻止流血，所以在诗的结尾他把这首诗描述为是“那些我用来支撑我那断垣残壁的碎片”。

庞德的早期诗作一概把矛头指向一战。分为五部分的《休·赛尔温·毛伯利》出版于1920年，诗歌结尾揭示出士兵们为之而战的理由：

> 无数人死去，
> 他们中最优秀的，
> 是为了齿缝间一句陈旧的怨言而死，
> 是为了一个拙劣拼凑的文明而死……

英国、法国和其他协约国的政治和经济政策使庞德的理想彻底破灭，以致于20世纪30年代早期，墨索里尼在意大利掌权时，他成了墨索里尼的拥护者之一。法西斯主义和随之而来的反犹太主义，对庞德来说颇具魅力，因此整个二战期间，他自始至终地支持墨索里尼。战后他被监禁，被判犯有叛国罪并被证明精神失常。他被关在华盛顿的圣伊丽莎白精神病院13年，最后，应包括海明威、威廉姆斯和艾略特在内的众多作家的要求，他被释放，并回到意大利，1972年在那里去世。

詹姆斯·乔伊斯　詹姆斯·乔伊斯（1882—1941年）对现代小说的贡献就好像T.S.艾略特对现代诗歌的贡献一样：他通过引入惊人的变革来改变现代小说的趋向。像艾略特在《荒原》中使用了大量广泛的文学与历史典故一样，乔伊斯在他同年出版的里程碑式的作品《尤利西斯》中，用复杂难解的神话和文学引文使他的叙述组织和结构变得复杂。

乔伊斯运用一种“意识流”的叙述技巧引导其读者进入他笔下人物的思想。他的创新包括突然从一个人物的思想转变为另一个人的思想；从对一个情景的描述转向一个人物对此的反应；在一段话或一个句子中融合多种不同的风格和语态；在一段话中结合过去和现在的诸多事件。这些和其他相似的文学手法传递了一种活跃的思想意识，是一种包含和连结其所感知的经历的意识——一个批评家之前已经描述过的“迅速转变、千变万化的人类意识本质”。例如，在他的《一个青年艺术家的画像》中，乔伊斯运用意识流，通过部分模仿学步孩子的讲话和部分强调一

个孩子意识中的视觉、嗅觉和味觉来再现主人公儿时的记忆。尽管作品带有现代主义风格，乔伊斯仍能把他的小说置于18、19世纪小说家们更喜欢的那种教育小说传统中。

《尤利西斯》产生于19世纪现实主义小说的传统中。它在用丰富的语言描绘都柏林时结合了一种微观写实的精确性，复杂难解地再现了利奥波德·布鲁姆生命中的一天（1904年6月16日）。整部小说分为十八章，组织结构的复杂程度章章递进，模仿了荷马《奥德赛》中的主要事件。

弗吉尼亚·伍尔芙　像詹姆斯·乔伊斯在小说中体验各种技巧一样，弗吉尼亚·伍尔芙（1882—1941年），伦敦布鲁姆斯伯里团体的发起人之一，开创了描绘文学人物内心思想的多种方式。两位作家探索各种技巧以传递意识流，通过一个人的意识来再现精神印象和感知的流动，传递他或她的主观精神的真实感。伍尔芙特别感兴趣的是，通过人物的所想所感而非只是言行来揭示一个人物的内心存在。

《达洛卫夫人》（1925年）和《到灯塔去》（1927）是伍尔芙的两部小说，揭示了她对意识流技巧的运用。像乔伊斯一样，伍尔芙在《达洛卫夫人》中也把目光聚焦于一个人生命中的一天，不过这是一个英国中年妇女克拉丽莎·达洛卫的一天。当她思索她的生活尤其是她的婚姻时，读者可以偶然听见达洛卫夫人的思想和感受。外部事件只有通过人物对它们的主观印象才可以被显现出来。小说的视点在一系列人物中转变，包括一个患有战争炮弹休克症的老兵赛普蒂默斯·沃伦·史密斯，一个有人格分裂倾向的人物。

伍尔芙的《到灯塔去》是为了纪念其于1895年去世的母亲朱莉亚·史蒂芬。小说通过把中心人物拉姆齐夫人与她的哲学家丈夫作对比，探索了社会性别和生理性别之间的各种区别。另一个中心人物莉丽·布里斯库，是为拉姆齐夫人画肖像的艺术家。正像评论家莱奥·戈登所写的："画架后的艺术家，小说后的传记者重演了灯塔的行为：她们一起点燃了一个女人未知的天性。"《到灯塔去》是一部现代主义文学杰作，充满了愤世嫉俗的主人公的主观经验，充满了揭示主人公真实天性的诗性象征。

欧内斯特·海明威　欧内斯特·海明威（1899—1961年）是被模仿最多的美国作家之一，他写的长、短篇小说把现代小说语言习惯发挥至性格特征的极致。他的语言简洁明快，情节简单。他的小说的复杂性在于它的暗示性，在于已说内容和未说内容的含义。海明威相信小说揭示的内容应该少于未揭示的，就像一座冰山在水面上只露出其冰角一样。

海明威的风格、语气和表述方式彰显了其文学成就。他的第一本重要的书《在我们的时代里》（1925年）是一系列描绘战争现实和暴力、技巧和斗牛的优雅的短篇。这本书的十八篇短文从一段话到一页字，长度不一。以下就是一个典型的例子：

> 当炮火把佛萨塔的战壕敲打成碎片时，他平躺在地上，大汗淋漓地祈祷，哦，耶稣基督，让我离开这儿吧。亲爱的耶稣，请让我离开这儿吧。基督，求你，求你，求求你，基督。只要你让我不死，你说什么我都会做。我信仰你，我会告诉世界上每一个人，你是唯一重要的。求你，求你，亲爱的耶稣。战线上的炮轰声更近了。我们到战壕上工作，早晨太阳升起，天气又热又湿，使人愉快，四周很安静。第二天晚上背对着梅斯特，他没有告诉那个跟他一起上楼的女孩在罗莎别墅发生的有关耶稣的事。并且他从不告诉任何人。（第七篇片段摘录）

简洁明了，这一小段描写以它现代主义的自负而显得卓越非凡。一连串毫不起眼儿的小事，去除了战争、爱情和宗教的神话色彩。代替勇敢的是恐惧，代替爱情的是一个偶遇的妓女，而代替宗教忠诚的是叙述者与上帝的讨价还价，一旦脱险他就忘得精光。寥寥数笔，海明威描绘了与过去如此不同的现代生活态度。

弗兰兹·卡夫卡　弗兰兹·卡夫卡（1883—1924年）的小说没有成为任何一个学派的一部分；也没有代表一个特定种类的技巧革新。卡夫卡的小说是如此与众不同——真实的和想象的，平常的和荒谬的混合在一起——人们用"卡夫卡式"（Kafkaesque）一词来说明它的特征。这个术语也指无法控制的梦魇般的事件，以及被罪恶和不安驱使，在他们无法解释也无法控制的外力面前经历了一种异化和无助感的个人。卡夫卡的世界是一个使人惊恐的世界，其中的人物无缘无故地遭受苦难，寻找他们永远也寻找不到的答案。

尽管作品不多，卡夫卡的作品在现代文学中仍显得突出。他的三部小说《审判》（1925

年）、《城堡》（1926年）和《美国》（1927年）都是在死后出版的——这与他的期望相反，因为他留下遗嘱说希望他的手稿被毁掉。其中最知名的一部《城堡》是唯一有结局的小说。它的开头是现代文学中最惊人的开头之一，描述了约瑟夫·K，一个被指控有罪而从来不知道自己犯了什么罪的男人。当他为审判和执行等了一年以后，约瑟夫·K试着去理解自己发生了什么事，最终相信自己有罪。他逐渐意识到他有罪还是没罪并不重要，因为他感到自己应该接受惩罚。卡夫卡描绘了一个充满不安与莫名其妙、非理性、荒谬、迷惑、孤独和迷失的世界。

现代音乐

音乐也体现了这个焦虑时代的不一致和不协调。战前，斯特拉文斯基的《春之祭》已经动摇了调性甚而是传统和声的基础。斯特拉文斯基对复调性的使用创造了不和谐音和不对称结构。斯特拉文斯基战争期间逃往瑞士，并于1920年回到巴黎，开始着手创作佳吉列夫的一出新芭蕾舞剧，名为《普尔钦奈拉》。斯特拉文斯基采用许多古典作曲家的奏鸣曲，对其进行加工，使和声变得不和谐，使短句长度变得不规则，改变节奏使其生动并有切分。他后来承认："《普尔钦奈

当时和当下　电影中的罗宾汉

罗宾汉的冒险经历经常在电影中重复，而罗宾汉也是那个时代所有最受欢迎的银幕人物之一。当1938年版的《罗宾汉历险记》上映时，观众们纷纷为艾露·弗莲饰演的具有超凡魅力的罗宾汉和奥莉薇·德·哈佛兰饰演的端庄的少女玛丽安所倾倒（图21.19）。

另一个更早的版本早在1922年就已经拍摄出来，由联美公司的四个共同创立者之中的两位，道格拉斯·费尔班克斯和玛丽·皮克福德主演。该片长达170分钟，对于一部无声片来说够长的了。它花费了150万美元——这在1922年以前闻所未闻；虽然华纳兄弟公司之前也在1938年弗莲的那个重新拍摄的影片上挥霍了200万美元。

华纳兄弟公司1938年的那个版本增加了声音和色彩，罗宾汉因而也显得逼真。它用彩色印片法拍摄，包括了深黑色、深紫色和甜美的绿色，并且利用明暗的惊人反差使观众们头晕目眩。声音的添加能使电影节奏加快，而无声片却需要许多叙述与对话的剧照来对节奏加以表现。

也许两个早期版本的电影最大的反差在于国家民族精神的改变和摄影棚系统想要把罗宾汉提升为英雄化身的努力。在萧条的20世纪30年代，美国人需要一个"劫富济贫"的人。弗莲迷人的笑容和英俊的外表加强了这种魅力。当电影公映时，报纸和杂志把它作为封面，电台播放这个故事的戏剧化部分，平装版的书出版时以艾露·弗莲饰演的罗宾汉作为封面。

多年以来，许多新的版本已经被拍摄出来。迪斯尼公司在1973年拍了一部动画片，其中罗宾汉是一只狐狸。梅尔·布鲁克斯在《罗宾汉也疯狂》（1993年）中拿这个传说开玩笑。布鲁克斯的电影是对先前一部电影，即由凯文·科斯特纳导演的《侠盗王子罗宾汉》（1991年）的滑稽模仿，在后者中，罗宾汉和他那帮快乐的伙伴被描绘为政治上正确的叛逆者。

图21.19　华纳兄弟公司1938年的电影《罗宾汉历险记》中的艾露·弗莲和奥莉薇·德·哈佛兰。

拉》是我对过去的发现。”但他的作品是一个完全现代化的过去。

阿诺德·勋伯格 维也纳作曲家阿诺德·勋伯格（1874—1951年）通过调性或中心旋律的缺失，进一步破坏了西方古典音乐的稳定性，他称之为无调性。许多这类作品作于战前，但反响很差。他相信调性是一件“紧身衣”，但也意识到无调性是缺乏结构的。随后，他开创了一种十二音列理论，就像在《乐队变奏曲》（1931年）中使用的一样，这种十二音列基于传统的八度音中所有半音阶的音。十二音乐曲通过预先决定所要弹奏音调的顺序，为每一个音调分级，平均分配力量。这种顺序会对整首乐曲的有序完成发挥相应的作用。

这种音乐对习惯听传统和声的听众来说显得难以理解，但只要给予合适的主题，它是可以打动人的。身为犹太人，勋伯格的许多作品是基于犹太人的圣餐仪式创作而成的，包括他的歌剧《摩西与亚伦》（1923年），是基于一系列无调性的单一的十二音列创作而成。

压抑和沮丧：30年代

一战曾被认为是“结束所有战争的战争”，但相反它留下了一种幻灭和恐惧感，使得很多人渴望安全。一些人在集权统治和膨胀的民族自豪感中发现安全，而将不安全因素归罪于其他情况。尽管战争的结局带来了和平的表象，但它并没有带来和谐。当俄国的共产主义者掌权时，它对其他国家构成了威胁。全欧洲的工人指望着俄国共产主义者能给他们带来新的前景和身份认同。当受1929年世界范围的经济萧条冲击时，许多人热衷于过分简单的解释，诸如把所有的经济灾难归咎于银行家。

欧洲的法西斯主义

贝尼托·墨索里尼 在许多方面，贝尼托·墨索里尼（1883—1945年）对首先在意大利出现的法西斯主义负有责任。因为主张意大利参加一战，墨索里尼被驱逐出意大利社会党，他自己组建了所谓的fasci（来自拉丁语，指一捆棍棒，象征罗马共和国）团体。这些团体由像他一样主张意大利在1915年参战的年轻人组成。

墨索里尼的权力基础在战后迅速扩张。他组织那些不满于政府和反对像布尔什维克这样以社会主义为目标的意大利人。墨索里尼的法西斯主义团伙在意大利警察局的支持下，公开攻击工会办公室、敌对报纸和反法西斯的政治家。将近2000人在1920年10月至1922年10月间被杀。同时，墨索里尼开始掌权，1922年10月29日，他被任命为总理。20世纪20年代晚期，政府完全由法西斯党派控制，墨索里尼已经变成比总理更甚的独裁者，既是政党的领导又是国家的首脑。他剥夺移民的公民权，提倡通过每生一个孩子就减少赋税来尽可能地建立家庭，并对单身汉征税以鼓励他们结婚。他的梦想是通过仅仅一代人就建立起一支强大的意大利军队和一个完全忠于法西斯政体目标的国家。就教育体制而言，从课本到教授，都成了政府本身的一种宣传武器，警察搜寻持异议者并将其消灭。

阿道夫·希特勒 同时，法西斯统治方式也蔓延到了德国，在那里，阿道夫·希特勒（1889—1945年）利用了一战后公众对于德国经济状况的失望。1923年，德国货币贬值，年底以前径直从几千马克兑一美元降到数万亿马克兑一美元。一生的积蓄顷刻间不值一文。当时甚至面包的价格都在飞涨，工人们发现他们赚取的工资不足以维持温饱。在慕尼黑，希特勒建立了由德国工人组成的国家社会党——“纳粹”（“国家”一词的缩写）党。

1921年，希特勒任命自己为纳粹党元首。1933年1月他成了纳粹党的总理，得到该党的新“党卫队”——一支精锐的荣誉护卫队，以及“冲锋队”这一支庞大的私人部队的支持。一个月后，德国政府的中心办公大楼国会大厦发生大火，希特勒马上将其归罪于共产主义者。到第二天中午，已有四千名共产党员被捕，他们的公民权被剥夺。

1934年8月，希特勒成了德国总统兼总理，每一个反对他的政治党派都被取缔。像墨索里尼在意大利一样，希特勒相信布尔什维克应该对德国经济的恶化状况负责。犹太人成为希特勒的首要目标。1935年9月的《纽伦堡法》定义了只要其祖辈中有一个为犹太人的人均被认为是犹太人。它宣布犹太人与非犹太人之间的婚姻为“种族污染”，予以禁止。犹太人被禁止在教育机构里教书、写作、出版、演戏、绘画和演奏音乐。不允许他们在医院、银行、书店或法律事务所工作。1938年11月，一个17岁的犹太男孩在巴黎枪杀了德国大使馆的秘书之后，暴民洗劫并焚烧了德国所有的犹太商店和教堂。他们扫荡街道，冲进犹太

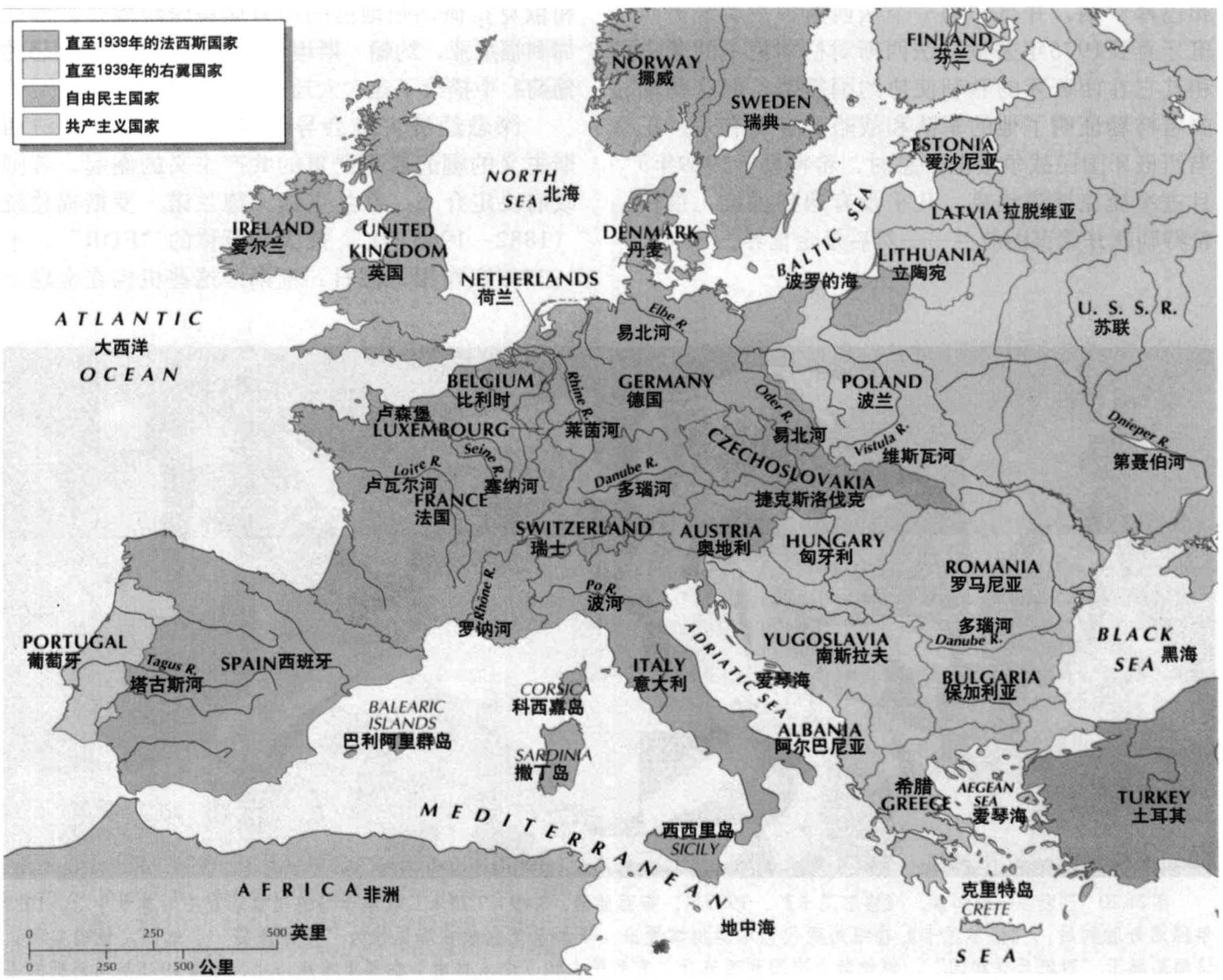
人的家，殴打主人并夺取财物。这一夜，即著名的“玻璃之夜”之后，全世界都知道德国反犹太主义已经到了何种程度。

从一开始，希特勒的纳粹党在它的纪律、组织和目标上就是军国主义的。纳粹是Lebensraum（“生存空间”）政策的拥护者，他们宣称自己国家到别国领土进行地理扩张，因为他们相信为了“更优等的”德国种族制造空间是正当的。20世纪30年代中期前，希特勒一直在为战争做准备。

弗朗西斯科·佛朗哥　西班牙自1931年推翻国王以来一直处于混乱。西班牙的人民阵线，一个由共和主义者、社会党人、工会、共产主义者和无政府主义者组成的联盟在1936年2月赢得选举胜利。然而，时隔不久，西班牙的右翼势力组建了长枪党（“方阵”），这是一个由君主主义者、牧师（其教会学校已被关闭）和军队组成的联盟，他们企图推翻新的共和政府。长枪党的首脑弗朗西斯科·佛朗哥将军（1892—1975年）在1936年7月17日凭借其右翼军队，在西班牙的摩洛哥和西班牙大陆的许多地方——科尔多瓦、塞维利亚和布尔戈斯等地同时发动叛乱。

西班牙国民战争爆发几周之内，除了巴塞罗纳、马德里和巴伦西亚以及北方的巴克斯省仍是共和国的要塞之外，大约三分之一的国土已在佛朗哥的控制之下。苏联支持共和国的反叛事业，为他们提供军事顾问，并组织了国际志愿者（其中就有欧内斯特·海明威）奔赴西班牙。

墨索里尼和希特勒支持佛朗哥，希特勒甚至为佛朗哥提供了一支空军部队。1937年4月26日，沃夫拉姆·冯·李希霍芬，一战时的红色男爵、德国王牌飞行员曼弗雷德·冯·李希霍芬的表亲，计划对西班牙北部的小镇格尔尼卡采取突袭，那里的巴斯卡共和军正在撤退。从下午四点半开始，一支由33架飞机组成的空降部队连续三个半小时对该城



1918—1939年，欧洲的左翼和右翼国家

进行了攻击，每架飞机投了三千磅炸药。三天后大火才熄灭，那时的小镇中心——1500平方英尺的街区——已被夷为平地，1000名无辜市民遭杀害。消息传开，住在巴黎的巴勃罗·毕加索开始在一块巨型画布上进行创作以纪念这场大屠杀，这场大屠杀预示了二战中城市被炸毁的灾难。

《格尔尼卡》（图21.20）是毕加索超现实主义风格的巅峰之作。只选用黑色、白色和灰色，它包含了圣母哀悼基督的主题和超现实主义者梦的象征元素。被长矛投中、在极度痛苦中奄奄一息的马代表了创造力的命运。一头俯瞰全景的牛代表了西班牙和斗牛——生与死的挣扎。牛也代表了弥诺陶洛斯，即古希腊神话中的半人半牛，象征人类本性中的兽性力量。画正上方的电灯泡和由一个女人伸出窗口的油灯历来引起许多争议，普遍认为灯泡与油灯分别象征了新与旧的观看方式。

佛朗哥于1939年占领了共和国的要塞马德里和巴塞罗纳，并且作为一个法西斯独裁者统治西班牙直到1975年去世。法西斯对格尔尼卡的袭击和其它在西班牙的胜利使协约国震怒，但这些却向希特勒证明了他的军队和战略是多么有效。正当西班牙国民战争渐渐平息时，希特勒于1939年3月进军捷克斯洛伐克。几乎没有遇到抵抗，很快希特勒就开始谋图波兰——然后是全世界。

富兰克林·德兰诺·罗斯福和“新政”

整个20世纪20年代，美国受股票市场上的投机和工业基础设施惊人扩张的刺激，享有前所未有的繁荣。历史上第一次有一个国家可以不把自己定义为农业社会或工业社会，而把自己定义为消费社会。在一种几乎失控的经济氛围中，房屋、汽车和日用品可以赊购。不幸的是，这种繁荣建立于不牢靠的计划之上，在1929年10月29日的股票市场价格暴跌中摇摇欲坠。美国许多最有钱的人破产，因为价值300亿的资产在两周内一去不复返。面对如此巨大的经济衰退，他们再也无法坚持，银行纷纷倒闭。许多家庭失去了他们一生的积蓄。到20世纪30年代早期，1600多万美国人失业，此数量几乎占了美国劳动力的三分之一。更糟糕的是，整个中西部地区遭受到严重干旱。由于开垦过度而使生态恶化，结果形成了一个巨大的“沙尘暴”区。灾情最严重的阿肯色州和俄克拉荷马州地区的所有居民纷纷离开，前往加利福尼亚，约翰·斯坦贝克在他的小说《愤怒的葡萄》中描绘了这次大迁移。

深恐经济灾难会导致像在欧洲发生的法西斯主义的崛起或更严重的共产主义的崛起，美国政府决定介入。富兰克林·德兰诺·罗斯福总统（1882—1945年），或人们所称的“FDR”，于1933年宣布银行假日；渐渐地这些机构在金融上

图21.20 巴勃罗·毕加索，《格尔尼卡》，1937年，布面油画，3.49×7.75米，收藏于马德里索菲亚王后艺术中心。1939年佛朗哥胜利后，《格尔尼卡》在纽约现代艺术博物馆展出，毕加索把它放在那里作为“延伸借贷”。然而，他确实承认这幅画属于“西班牙共和国”，但他禁止它回到西班牙，直到民主和“个人自由”在那里重建为止。随着1975年佛朗哥的去世，接着1977年胡安·卡洛斯作为立宪君主制君主的加冕和1978年民主体制的采用，这幅画才最终于1981年回到了西班牙。

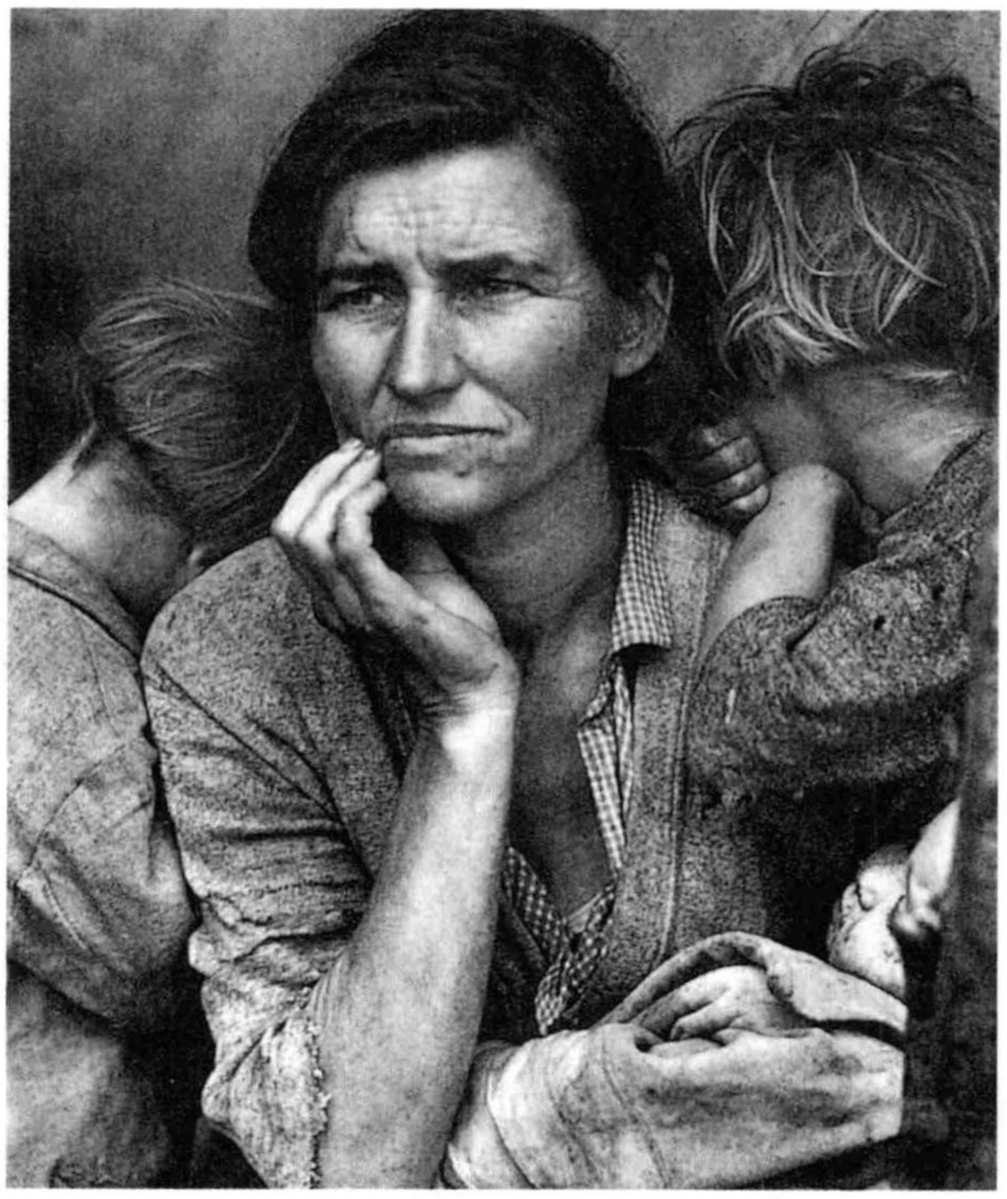


图21.21　多罗西亚·兰格，《移民母亲，尼波摩郡，加州》，1936年，凝胶银印，收藏于华盛顿国会图书馆。在这张照片中，兰格只选拍了这位母亲十个孩子中的三个，因为她不想增加美国社会富裕阶层对穷人中人口过剩的广泛指责。

完全重新开放。罗斯福认识到“大萧条”的根源在于富人与穷人之间的极不平衡。他想要给穷人带来他所谓的“新政”。1935年，一部《社会保障法》设立了失业保险和养老金。纳税法规定增加美国富人的税务负担来努力减小贫富差距。对农民给予农业津贴来维持农业生产和稳定经济。针对艺术，政府建立了公共事业振兴署以资助作家、艺术家和音乐家。

摄影运动和美国联邦农业安全管理局

为了营造一种对罗斯福社会改革的全民一致感，摄影家们受美国联邦农业安全管理局（FSA）资助来描绘饱受大萧条和旱灾之苦的农民和小佃农的困境。

多罗西亚·兰格　多罗西亚·兰格（Dorothea Lange，1895—1965年）是参与这一计划的摄影家之一。兰格的纪实风格尽管看来客观，其实是被一种社会改革主义的冲动所驱使。兰格最有名的照片《移民母亲，尼波摩郡，加州》（*Migrant Mother, Nipomo, California*）（图21.21）描绘了一位年轻寡妇和她十个不幸的孩子中的三个，他们正在斯坦贝克所描绘的前往加利福尼亚的移民途中。她注视着周围，忧虑不安，她的目光躲避着照相机。她看上去比她的实际年龄32岁要老得多。她的孩子转向里侧，寻找身旁母亲的庇护，而她自己却没有庇护。这张照片木纹状的灰色调更加完整地体现了无可奈何的顺从情绪。

沃克·伊文斯　另一位美国联邦农业安全管理局的摄影家沃克·伊文斯（Walker Evans，1903—1975年）以他的照片《让我们来歌颂那些著名的人们》（*Let Us Now Praise Famous Men*）而闻名，这组照片由詹姆斯·艾杰于1941年出版，内容是关于1936年伊文斯、艾杰与阿拉巴马州黑尔县的一家佃农在一起生活的点滴。艾杰的“著名的”人是指被遗忘的穷人。例如，他这样描述佃户家被暮色笼罩的房子：“那所房子和里

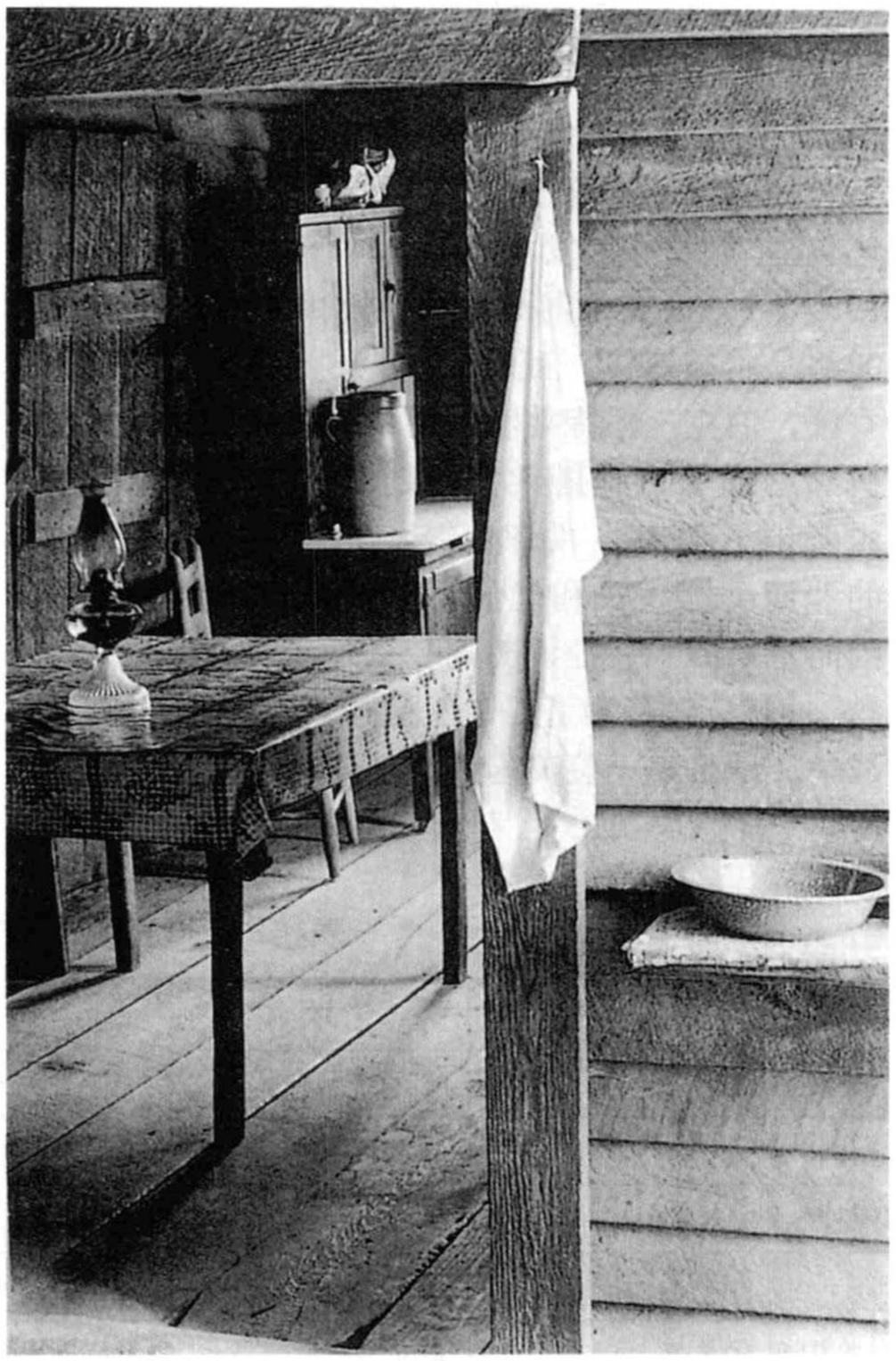


图21.22　沃克·伊文斯，《弗洛德·巴勒家的盥洗室和用餐地，阿拉巴马黑尔郡》，1936年，摄影作品，收藏于华盛顿国会图书馆。这幅作品的力量不仅在于它的形式的一致性，还在于它惊人的聚焦，这种聚焦具有一种捕捉木头、布片、玻璃和塑胶质地的效果。这样的一种方式使人感觉每样东西几乎都真实得触手可及。

面所有的东西更进一步地深深下沉；它在一种完全沉默的秩序下给人以庄重感。”伊文斯的《弗洛德·巴勒家的盥洗室和用餐地，阿拉巴马黑尔郡》（图21.22）以垂直线和水平线为主，仅以右侧的一只椭圆形的脸盆和左侧的一盏油灯作为点缀。这幅作品让人想起蒙德里安的“纯粹”抽象。在体现一个佃农生活的赤贫的同时，伊文斯的照片通过简洁的线条体现了在这个贫乏世界的清白界限里的一种尊贵，这种尊贵也在艾杰相关的散文中留下痕迹。

玛格丽特·伯克·怀特　像伊文斯一样，玛格丽特·伯克·怀特（Margaret Bourke-White，1904—1971年）也与一位作家，即她的丈夫艾斯坎因·卡德威尔合作，来描绘大萧条的社会现实。他们最知名的作品是《你见过他们的面孔》（*You Have Seen Their Face*）（1937年）。但正是伯克·怀特的摄影新闻工作使她享誉全球。作为《生活》杂志自1936年成立以来雇用的首批摄影师之一，伯克·怀特逐步确立了她的职业地位。

她有关大萧条的照片描绘了那个时代严酷的环境。《路易尔发洪水时》（图21.23）记录了1937年1月俄亥俄河爆发大洪水的后果。肯塔基州的路易尔被淹没，死伤900多人。受《生活》杂志委派，伯克·怀特乘坐机场关闭以前的最后一次班机到达现场，她搭乘援救划艇，把现场的情景一张张拍了下来。《路易尔发洪水时》把一排忧郁的非裔美国灾民和他们身后的政府宣传牌并置，因而看来似乎在控诉美国梦只是政府的鼓吹。

伯克·怀特为了工作跑遍全球，报道二战和朝鲜战争。她是第一位美国武装部队的随行女摄影师，

图21.23　玛格丽特·伯克·怀特，《路易尔发洪水时》，1937年，摄影作品。《生活》杂志为许多摄影师提供了专业工作的机会。作为对《生活》杂志成功出版现场照的回馈，伯克·怀特说：“我几乎可以感到地平线在延伸，狂风掠过……这就是那种我们可以选择任何素材来制作的杂志。”

也是唯一报道1941年莫斯科之围的美国摄影师。

美国绘画中的地方主义

为美国联邦农业安全管理局工作的摄影家们所取得的成功得益于美国文化中的现实主义。许多美国艺术家，尤其是中西部地区的艺术家拒绝抽象，而转向一种美国地方场景经验的更自然主义的描写。

爱德华·霍珀　尽管在1906至1910年间去欧洲旅行过数次，但为了其1933年在现代艺术博物馆的展览，爱德华·霍珀（1882—1967年）写道：“当一个国家的艺术最大程度地反映它的人民的品性时，它就是最伟大的艺术……我们不是法国

表格21—1　焦虑不安时代中重要的绘画风格

风格	艺术家	画作和时间
达达	阿尔普	《特里斯坦·查拉的肖像》，1916年
风格派	蒙德里安	《红、黄、蓝的构图》，1920年
超现实主义	米罗	《绘画》，1933年
	达利	《时间守恒》，1931年
美国现代主义	奥基弗	《黄色马蹄莲》，1929年
	德穆斯	《奥西加思和尼克里特》，1921年
美国地方主义	霍珀	《夜鹰》，1942年
	班顿	《密苏里壁画》，1936年
	劳伦斯	《他们也发现了歧视》，1940—1941年

图21.24　爱德华·霍珀，《夜鹰》，1942年，布面油画，76.2×143.9厘米，收藏于芝加哥艺术协会。运用仔细构建的构图来描绘普通主题，特别是城市生活的孤寂，艺术家记录了美国场景。

人而且永远也不可能是，任何强装成法国人的企图只是否认我们的遗产，把一种只是虚有其表的性格强加到我们自己身上。”

霍珀的画记录了美国本土场景，咖啡馆、餐馆、商店和理发店都是他的主题。霍珀画的是中产阶级的居住区，描绘的是人们早先认为不值得艺术家注意的普通事物。他善于传递使人不安的孤立和悲痛。1942年的《夜鹰》（图21.24）描绘了凄凉的孤独和日落后城市生活的异化。霍珀的画中仅有的几个人都僵硬而静止；并且经常在画中根本就没有一个人。

托玛斯·哈特·班顿　地方主义受公共事业振兴署（WPA）的支持，后者发动壁画行动以装饰国内的公共建筑。这些壁画试图表现美国的主题和历程。两千多幅壁画作于1935至1939年，其中最好的是托玛斯·哈特·班顿（Thomas Hart Benton，1889—1975年）的作品。班顿是彻底反欧洲主义的，他写道：“我们用街头语言所表现的艺术颇具争议，却向我们证明，我们已经成功地把它和那种外来的、对于我们国家来说毫无用处的美学温床分离开了。”

他最野心勃勃的项目之一是一组为密苏里州议会大厦所作的壁画，记录了密苏里州的社会发展（图21.25）。几乎密苏里州生活的各个方面都得到了表现。在一个室内场景中，一个老妇人在擀面团，一个老人在看报，一个小男孩在喝一杯牛奶。壁画的左边部分是一系列农作场景：一头母牛在产奶；有人在喂猪；一个农民坐在他的拖拉机上。右边的审判室里，一个律师正在陪审团面前争论案件。

雅各布·劳伦斯　另一次更早的迁移是在一战后，俄克拉荷马州非裔美国雇农的迁移。他们有序地从南方迁移到北方，在工业迅速扩张时寻找工作。在1916至1923年间，北部主要城市的非裔美国人数量翻了一倍。非裔美国艺术家雅各布·劳伦斯（1917—2000年）在公共事业振兴署的支持下，以作于1939至1941年间的一系列蛋彩画《黑人的迁移》刻画了这一迁移活动。

那些移民最初能在北方找到工作是因为一战后的劳动力匮乏，但随着更多的人迁移而来，北方的生活就显得和南方没有什么不同。《移民》系列描绘了这整个过程。到达芝加哥、圣路易斯、匹兹堡和纽约的移民开始遭遇不公、种族歧视和住房不足等问题，结果发生了种族暴乱。在一幅油画《他们也发现了歧视》（图21.26）中，劳伦斯描绘了非裔美国人在北部面临的种族分别。一个微妙但惊人的手法是非裔美国人的面孔缺失。他们是无名的、无差别的，用非裔美国作家拉尔夫·埃里森的话说是“看不见的”，埃里森在他的经典小说《看不见的人》中探讨了这种体验。

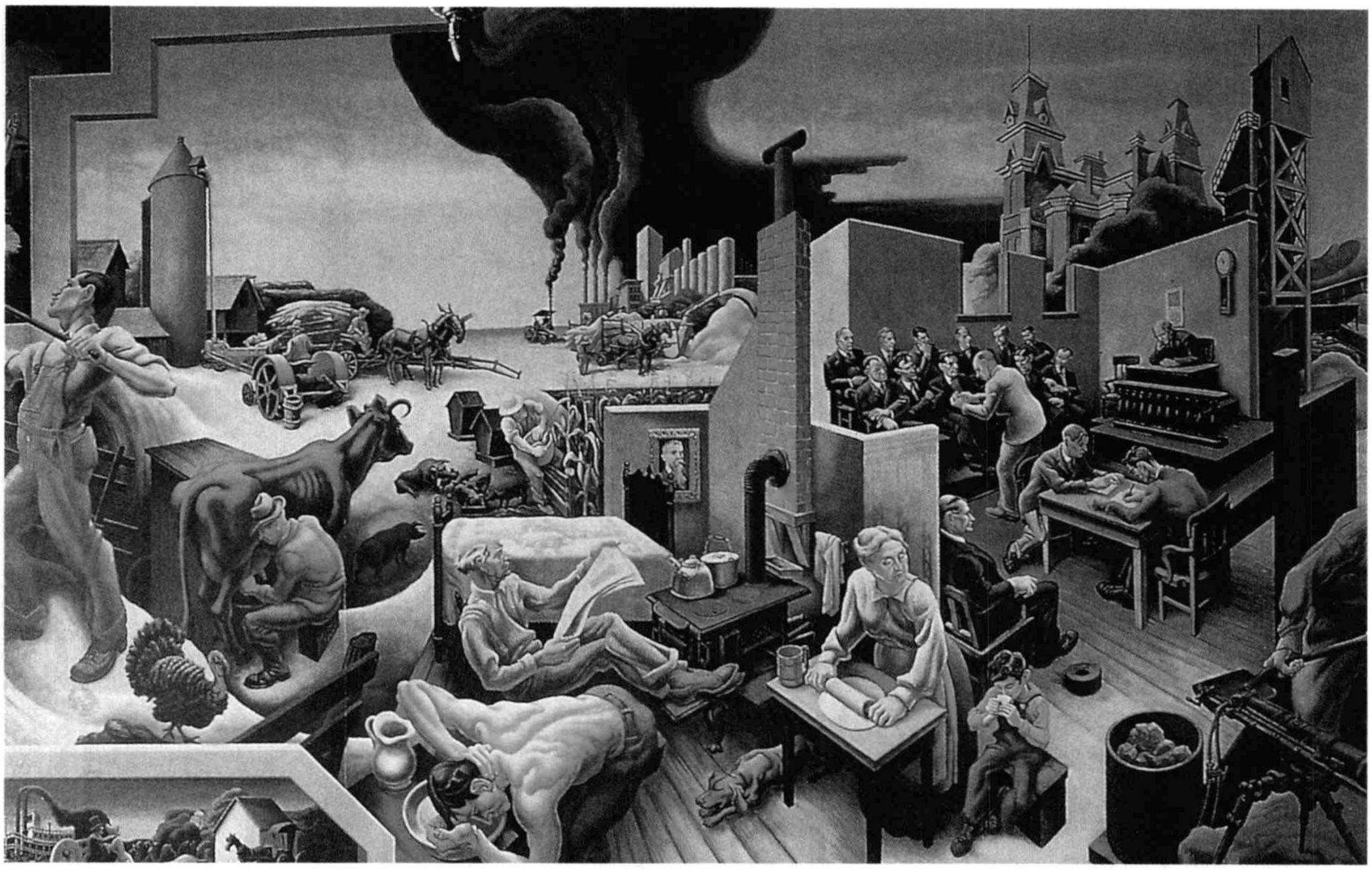


图21.25　托玛斯·哈特·班顿，《密苏里壁画》（局部），1936年，收藏于密苏里州杰斐逊市密苏里州议会大厦。公共事业振兴署的壁画项目受到墨西哥壁画家们的激励，墨西哥壁画家族的迪亚哥·里维拉将在本章的链接单元予以讨论，其努力得到墨西哥政府的大力支持。

南方地方主义写作

地方主义在两次世界大战之间的美国小说中也曾清晰可辨。特别是在南方，一种独特的写作风格得以发展。通过丰富多彩的方言使用以及对南北战争的回忆，南方的“荒诞故事”传统得以增强。而对南北战争的回忆更滋生出一种受伤的自豪感和地方认同。南方地方主义者的写作以用口语化的幽默来处理狂暴的和奇异怪诞的人物为标志。它的与众不同尤其体现在对一种地方感的营造上。

威廉·福克纳　区别于海明威把小说背景选置于世界各个不同的地方，威廉·福克纳（1897—1962年）则选择做一个美国南方的年代史编者。小说中的约克纳帕塔法郡很像他的出生地密西西比州的拉斐特郡，福克纳的作品描绘了当地几个家族的衰落。他的作品在风格、语调和技巧方面各有所长，这使他于1950年赢得了诺贝尔奖。

福克纳的小说用叙事做试验。例如，在《喧哗与骚动》中，他采用四个不同的视角讲述了康普森家族逐步衰亡的故事。每一个叙事视角提供了其他叙事视角的背景，因而整个故事通过编绘而变得清晰。同时，他也使用了意识流技巧。

福克纳认为当他探索自己所熟悉的世界时，他也在探索超越他所描绘的场景而产生共鸣的理念。就像他自己所说的：“我发现我那邮票大小的故土如此值得描写，以致终我一生也无法写尽它。”得益于它所有的实验形式和精彩修辞，福克纳的作品从他对人物的描写中获得了力量，那些挣扎着忍受着的人们是那么亲切和不平凡。在他的诺贝尔领奖演说中，福克纳说道：“人将不只是忍受：他将获胜……因为他有一个灵魂，一种能怜悯、牺牲和忍受的精神。”

弗兰纳里·奥康纳　弗兰纳里·奥康纳（Flannery O’Connor，1925—1964年）的故事探索了幽默、反讽和似是而非，特别是罪恶和赎罪之间的似是而非。奥康纳的社会讽刺作品挑战了美国对暴力、种族和阶级的态度。

尽管奥康纳把她的小说设于南方背景之下，但她探索了超越地域限定的基督信仰。“丛林中

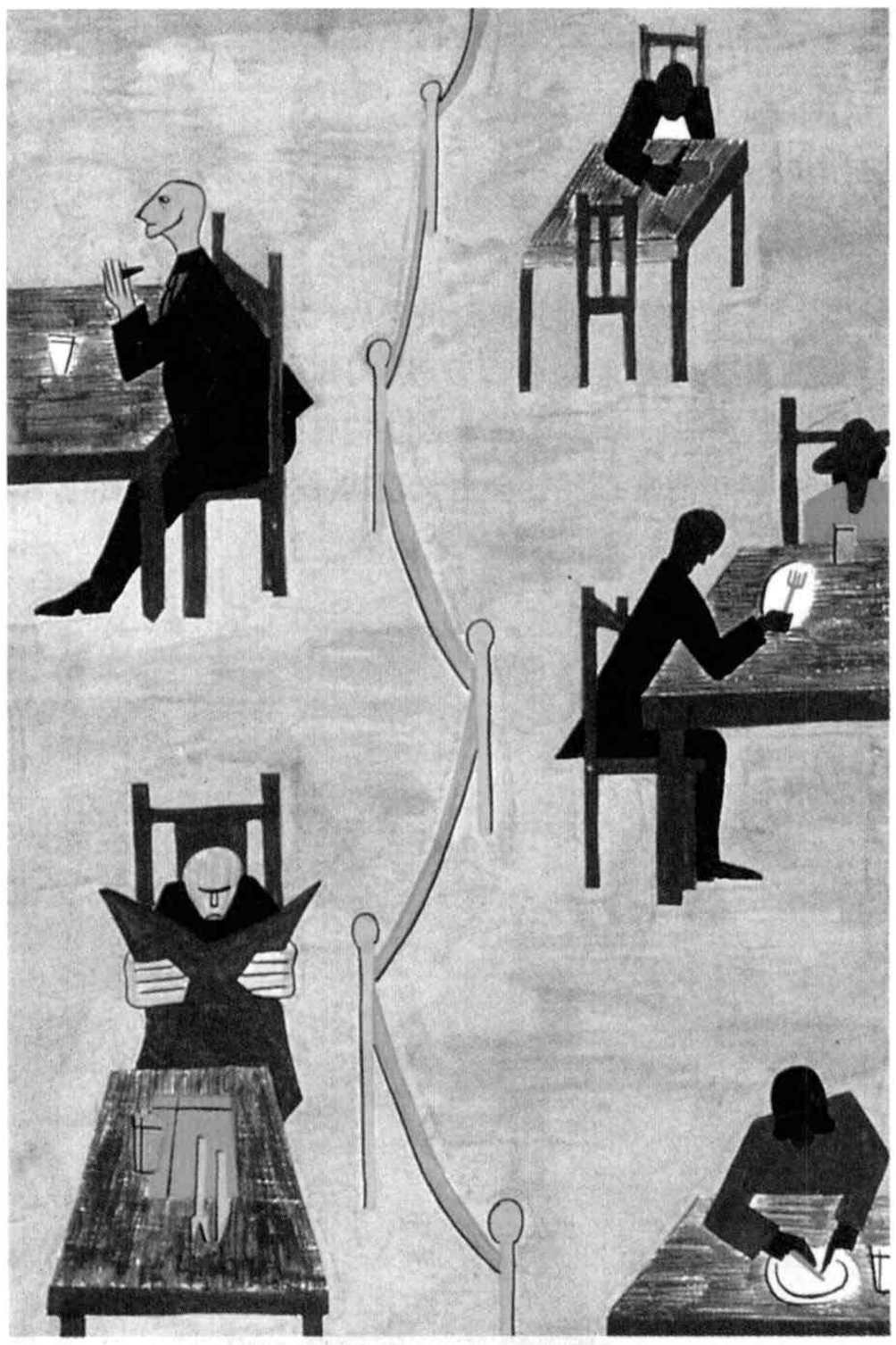


图21.26　雅各布·劳伦斯，《他们也发现了歧视》，选自《黑人的迁移》系列，1940—1941年，木制蛋彩画，54×45.7厘米，收藏于华盛顿菲利普斯陈列馆。当1941年这个系列被展出时，劳伦斯很快出了名，这个系列全部被菲利普斯陈列馆和纽约现代艺术博物馆购买，他们平分了这些作品。20世纪90年代中期，这些画被重新组合成一个完整的系列，在全国巡展时赢得了举国称赞。

充满了地方作家，”她曾说。“这对每个南方作家来说都是极大的恐怖，即他会成为其中一员。”奥康纳的几个故事都是以一个喜剧人物的想象开头，主人公沉溺于道德或社会优越感或对事物的确定性有种错觉的想象。主人公遇到其他人物时会有创伤感，或用反讽的场景暗示了一个烦扰和不可思议的世界。尽管她的故事融合了喜剧和悲剧，有几个结尾仍是十分触目惊心的。

美国的声音

就像美国画家和作家描绘美国地域的独特性一样，许多作曲家和音乐家设法传递他们对自己独特的美国“声音”的感知。两个多世纪以来，人们从许多不同的国家带来了他们自己的音乐传统和乐器，并且当他们在社区中定居下来，不同的民间音乐就在这片土地上汇集发展起来了。生机勃勃的班卓琴和小提琴音乐在阿巴拉契亚山区变得流行；牛仔歌曲在美国大草原兴盛；福音音乐在南方的非裔美国人社团中兴起，爵士乐在奥尔良产生，扩展到了这个国家的其他大城市，包括纽约、芝加哥和洛杉矶。

查尔斯·艾夫斯　查尔斯·艾夫斯（Charles Ives，1874—1954年）是一个美国本地的保险经理，同时也是一位创新的作曲家。沉浸在古典音乐传统的同时，艾夫斯写出了独特的美国音乐，就像沃尔特·惠特曼的诗一样，表达了美国生活的多样性。艾夫斯的音乐让人想起美国的民歌、进行曲、小提琴曲调、精神音乐和爱国歌曲，同时又让人想起贝多芬和巴赫的特质。像惠特曼一样，艾夫斯可以“听见美国在歌唱”，他在他的合集《114首歌》中收录了美国的多种声音，包括感伤的歌谣、战争歌曲、街头小调、宗教歌曲、民歌小调、牛仔歌曲、幽默歌曲和戏剧诗。

艾夫斯受到美国先验论作品的影响，特别受到拉尔夫·瓦尔多·爱默生和亨利·大卫·梭罗的影响。先验主义的乐观，对人类天赋美德的信仰，对个人主义自我依靠的强调，以及对自然的喜爱都抓住了艾夫斯的想象力。这些理想表现于艾夫斯的歌曲和交响乐中，在他献给爱默生和梭罗的钢琴奏鸣曲《康科德奏鸣曲》，特别是他冠以哲学意味副标题“一幅宇宙景观”的《未被回答的问题》以及《宇宙交响曲》之中。他自己曾将其描述为“在音调中描绘和沉思天与地的神秘创造，所有自然和人类生命的神圣进化”。

阿伦·科普兰　生于布鲁克林的阿伦·科普兰（1900—1990年）也是一位受人尊敬的美国作曲家。在早期接受了一定的艺术训练之后，科普兰在巴黎住了四年，在那里他直接体验到了毕加索、斯特拉文斯基、海明威、庞德和其他许多现代主义作家、艺术家和作曲家的艺术活力。20世纪20年代中期，科普兰回到美国，决心用独特的美国风格作曲，以之吸引广大听众。他凭借一系列具美国民歌元素的芭蕾乐谱做到了这一点。科普兰与两名为美国独一无二的舞蹈美学而奋斗的舞剧编导合作。阿妮莎·迪米欧在1942年用科普兰的音乐编导了芭蕾舞剧《马术赛会》；1944年玛莎·葛兰姆编导了《阿巴拉契亚之春》。迪米欧继续为几个主要的百老汇音乐喜剧设计舞台舞蹈，包括《俄克拉荷马》（1943年），并且多年来还一直经营着她自己的旅游公司。

链接　作为政治的艺术

一件像马勒维奇和爱尔·利西斯基那样的抽象艺术品也许作为一个政治工具来看不怎么有效，但它却截然不同地被用作一种把艺术传播给大众的方式。19世纪晚期，许多自称为“流浪者”的圣彼得堡艺术家设法支持刚被解放的农奴阶级，他们通过巡回展览把艺术传播给人们。这种倡导在1905年的骚乱之后不久采取了新形式，当时布尔什维克开始广泛地使用围墙海报：它们是廉价的，却对大多是文盲的大众具有吸引力。1917年以前，海报是俄国主要的艺术形式。爱尔·利西斯基作于1919年的《用红三角打击白军》（图21.27）就是一个完美的范例。采用基本的几何图形，用代表红军的三角形刺进了代表白军的圆形。这种侵犯感明白无误，既来自于“左”的象征意义，也来自于“左”的字面意义。

这种宣传艺术迅速在俄国传播开来，主要利用宣传列车。宣传列车由七列或八列火车组成，被派去“建立地方和中央之间的纽带，去鼓动，去实施宣传，去传播信息，去提供文学素材”，而且每一列都装有一个电影放映机。农民都被电影迷住了，列宁很快意识到了媒体作为宣传工具的力量。人们坐在火车上观看列宁的新闻影片——娱乐性的，但同时也带有灌输布尔什维克事业的目的。

起初，宣传列车被饰以抽象的俄国艺术，但遭到了农民的反对。因而它们被用士兵、工人和农民的画重新绘制，这一发展预示了整个俄国现代主义艺术的命运。毕竟抽象艺术对大众难以言说。1932年第一个五年计划接近尾声时，斯大林宣布独立的艺术组织为不合法组织，1934年他宣布“社会主义现实主义”为官方的苏维埃风格，抽象主义在苏联被永远禁止了。

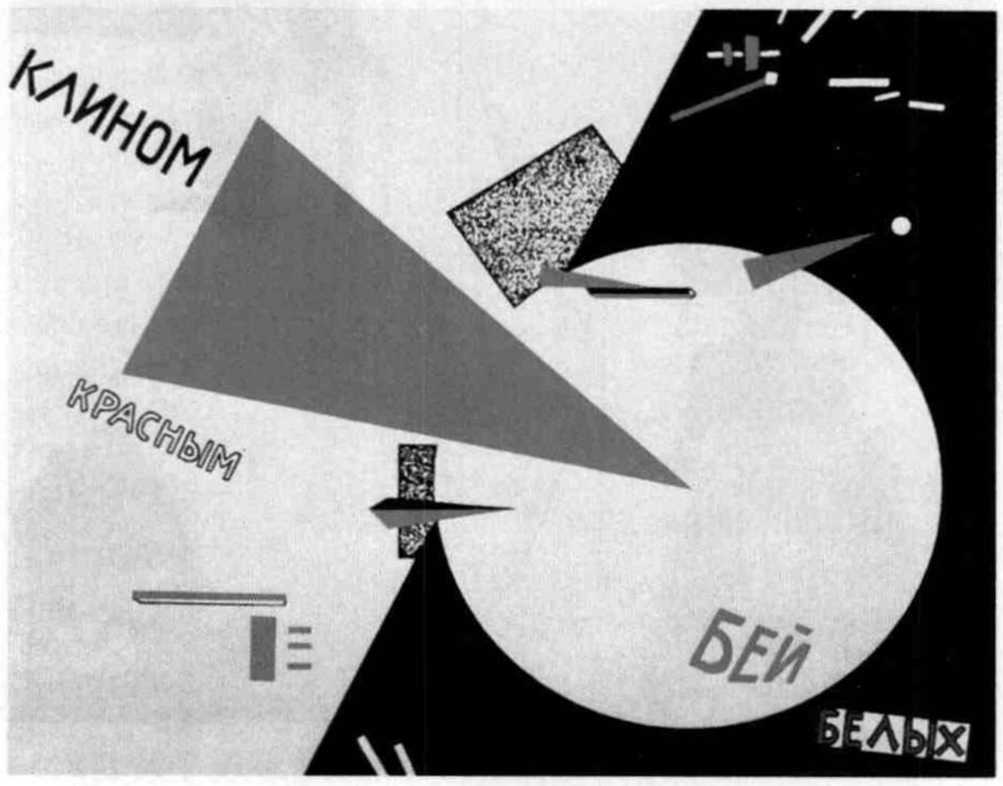


图21.27　爱尔·利西斯基，《用红三角打击白军》，1919年，平版画，53×70厘米，收藏于荷兰尼美根市瓦尔克霍夫博物馆。俄国海报设计图不久就开始把照片图像合成为集锦照片。

尽管科普兰为芭蕾舞剧《马术赛会》所作的乐谱已成为美国听众所喜闻乐见，但他的《阿巴拉契亚之春》是音乐会上演奏更频繁的一首。作品的主题就像他说的，是19世纪早期，“在春天的宾西法尼亚丘陵上一所新造的农舍旁，一个拓荒者的庆祝会”。新娘和新郎，他们的邻居，一个牧师和他的教众构成了这首曲子的人物。科普兰的音乐模仿了美国小提琴曲调和赞美诗，包括传统的仙克教派赞美诗《朴实无华的礼物》。

乔治·格什温　受到非裔美国人的布鲁斯和爵士乐的启发，乔治·格什温（1898—1937年）融合了古典和爵士元素，混合了各种各样的声音。格什温的作品代表了现代的声音，并以《一个美国人在巴黎》（1928年）中的四下出租车喇叭声为代表，这是他对被放逐至国外的那种场景的礼赞。

格什温本人作为一个有成就的爵士钢琴家，他的《蓝色狂想曲》（1924年）和《F大调钢琴协奏曲》（1925年）都利用他自己在键盘上的技巧而谱曲，都包括了长时间的用整个管弦乐队伴奏的钢琴独奏曲。格什温最出名的作品是《波基与贝丝》（1935年），这是一部最早也是最重要的美国歌剧（图21.29）。他讲述了穷苦黑人在南卡罗莱纳的查尔斯顿的生活，融合了一些20世纪30年代最广为流传的歌曲，也包括了演出成功的《夏季》。格什温到南卡罗莱纳去旅行，熟悉了当地的方言，并见证了教堂仪式和公共集会。

交融　迪亚哥·里维拉和底特律壁画

20世纪20年代早期，墨西哥政府发起了一场壁画运动，以给予墨西哥人民一种身份认同感和民族自豪感。这场运动的一个主要画家，迪亚哥·里维拉（1886—1957年）此前住在巴黎，学习毕加索和巴拉克的作品，并且已经开创了一种流动的立体主义风格。当面临创造这一民族艺术的任务时，他到意大利旅行，学习意大利的壁画，并沉浸在墨西哥的前哥伦布时代的遗产中。

1931年，里维拉受埃德塞尔·B·福特（福特公司第二代领导者）和底特律艺术博物馆的委托，为博物馆的加登陈列区创作一系列描绘底特律的壁画。受现代工业前景和工业工人的境遇吸引，里维拉决定描绘底特律的工业——那些著名的自动化工厂、制药和化工厂、它的航空机构和发电厂。

采用绘画和摄影，里维拉为陈列区的四面墙都创作了版画，为北面和南面的墙作的是大型版画。北墙版画的顶部（图21.28）是对他所划分的四大人类种族中本土美国人和非裔美国人的描绘。在它们对面的南墙版画上，是四大人类种族中另外两种——高加索人和亚洲人的图像。北墙版画的主要部分描绘了汽车制造的流水线，显示了人们铸造引擎铸模、在汽缸上钻孔和做最后结合的情景。左下方，一排工人用力按上下班的计时钟。右下方，他们在吃午饭。两者之间，里维拉刻画了这些工人每天从早到晚要付出的超乎寻常的劳动强度和体力消耗。

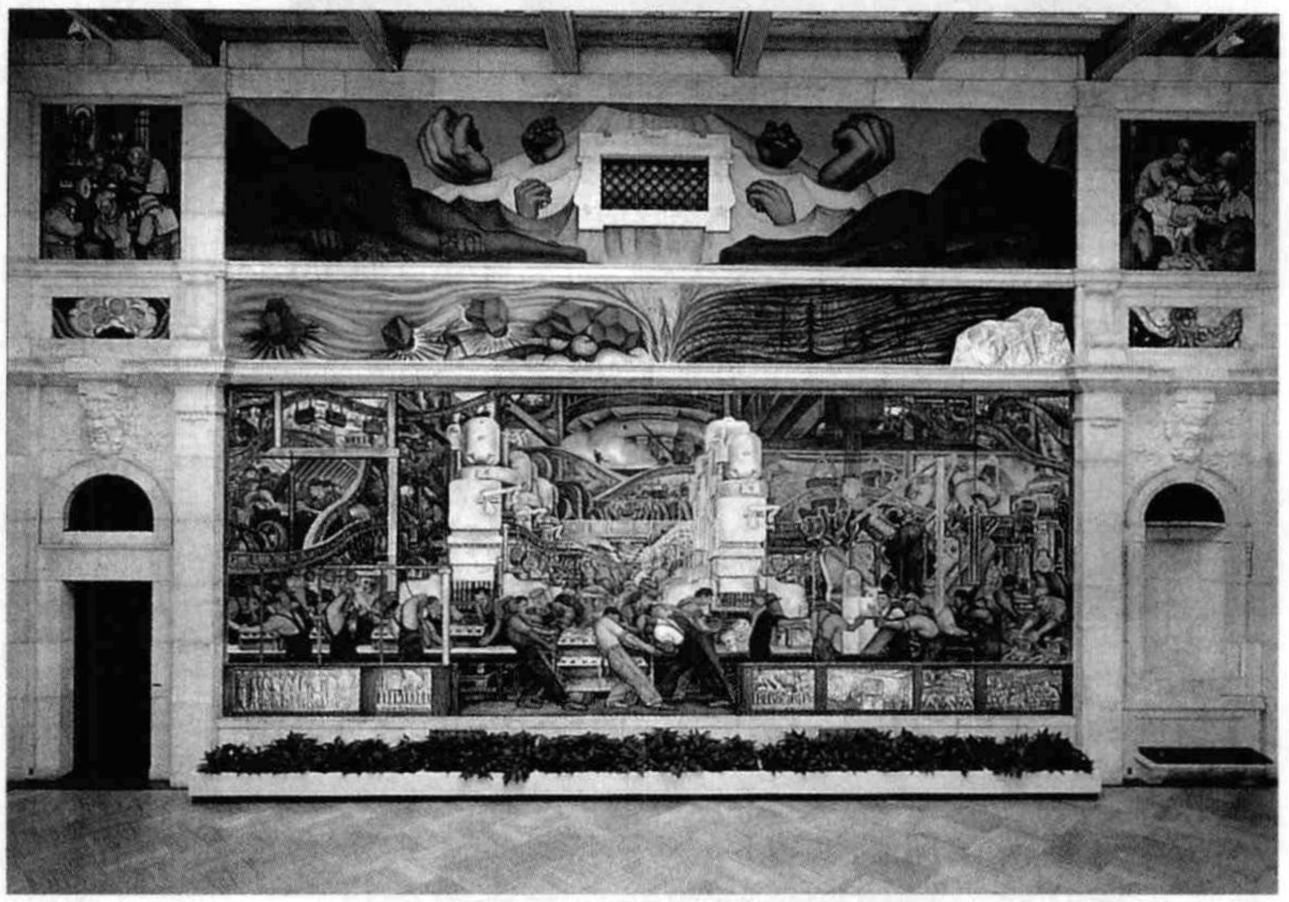


图21.28　迪亚哥·里维拉，《底特律工业》（北墙），1932—1933年，壁画，主要画面5.40×13.20米，收藏于底特律艺术博物馆。里维拉的壁画既对工业进步进行描绘和礼赞，同时也揭露了工人的困境，是对社会和经济改革相对乐观主义的辩解。

爵士乐时代

美国“爵士乐”的起源可追溯到非洲节奏与非洲歌曲。在歌唱音乐中，原始部落实行呼叫和回应模式，领唱者唱一个短句，一群人做出回应。在福音、爵士，甚至是摇滚音乐中都可以感受到这样的模式。爵士乐中反复即兴发挥的“即兴重复段”常常使整首曲子成为一体，这也成了今天说唱音乐和即兴舞蹈的基础。切分音乐和不规则的节奏，与一段基本的旋律或一个短句的即兴发挥结合在一起，这就是爵士乐的典型特点。

斯哥特·乔普林　斯哥特·乔普林（Scott Joplin，1868—1917年）创作著名的“拉格泰姆”音乐，一种爵士钢琴曲，其中左手稳固地敲击琴键，而右手在一个切分节奏中的一段旋律中即兴发挥。“切分”意味着在出其不意的一拍上发重音，特别是在弱音中或在节拍之间。乔普林是一个奴隶的儿子，在密苏里州锡代利亚枫叶酒吧里弹钢琴成了他的事业开端。他的乐谱《枫叶残片》出版于1899年，很快就卖出了几十万份拷贝，跻身为最流行的成功作品之一。

路易斯·阿姆斯特朗　路易斯·阿姆斯特朗（Louis Armstrong，1900—1971年）是所有时代中最受欢迎的爵士音乐家之一。阿姆斯特朗也被称为“书包嘴大叔”，是一位歌手和小号手。在美国的爵士“麦加”圣地新奥尔良出生和长大，阿

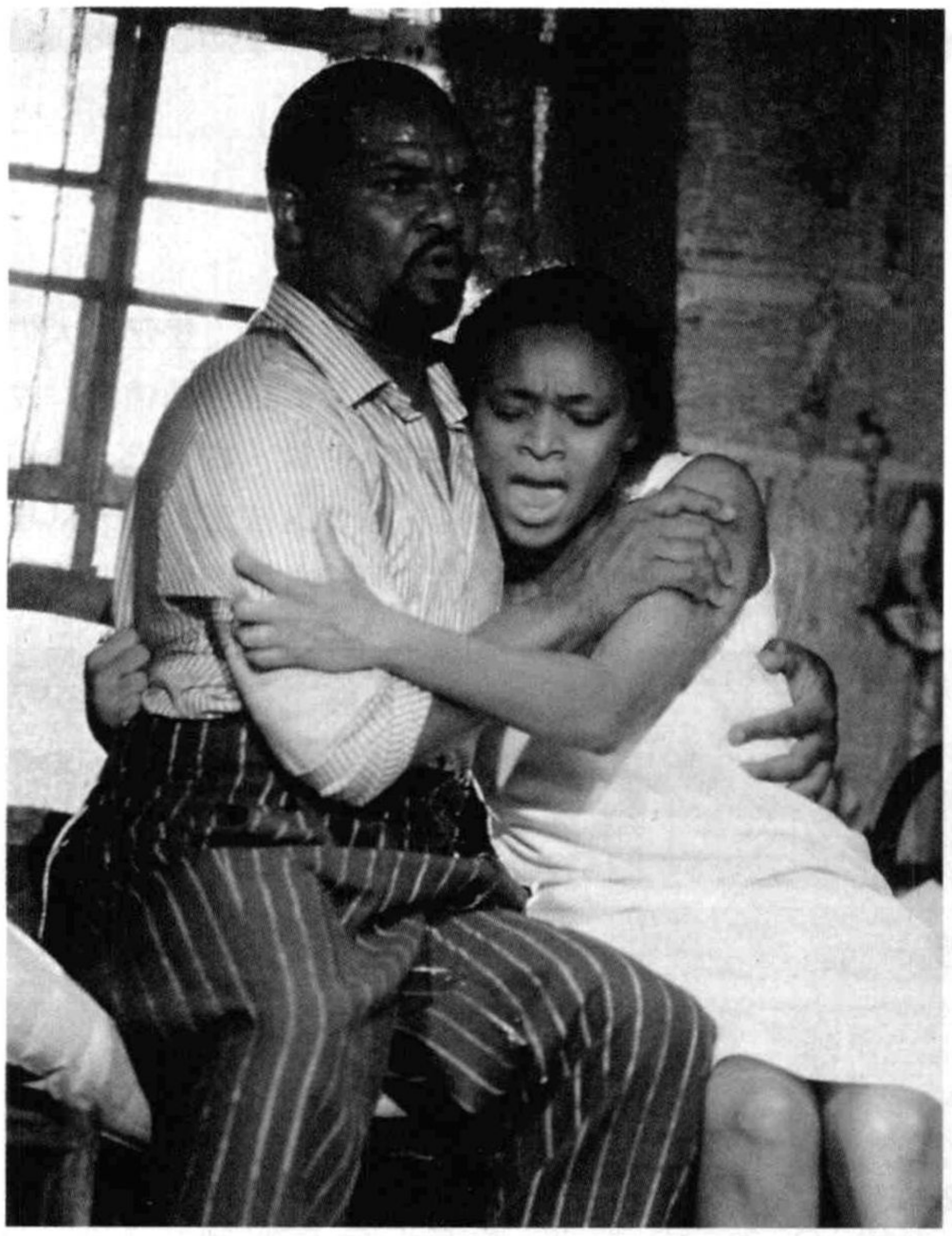


图21.29 乔治·格什温的作品《波基与贝丝》在英国格林德本演出的一个场景。

姆斯特朗最初在新奥尔良的一支小型爵士乐队演奏。几年以后，阿姆斯特朗到芝加哥演奏短号，与金·奥利弗的克利奥尔爵士乐队合作。没过多久，他自己的乐队还出了唱片，从而也确保了他第一爵士小号手的地位。

作为一个极好的即兴发挥者，阿姆斯特朗可以通过改变节奏和转调，将一段简单的旋律转化成一首可演唱的、活泼的音乐作品。他也可以在比其他任何人都高的音域中演奏小号，他利用颤音的排列和改变音符的多样化使他的音乐变得独特。

他的粗哑嗓音，既不优雅也无魅力，但传达了他的灵魂和激情。在他的歌唱技巧中有一种“拟声”唱法，阿姆斯特朗会在一段旋律中演唱无意义的音节。在他之后，埃拉·菲茨杰拉德把拟声唱法提升到了一个新高度。

埃林顿公爵 伟大的钢琴师和乐曲改编者爱德华·肯尼迪·埃林顿“公爵”（Edward Kennedy Ellington，1899—1974年），是一个爵士乐团或叫摇摆舞乐队（图21.30）的作曲者和指挥家。不像新奥尔良风格的小型爵士乐队是以团里五人至八人的即兴发挥为特点，“摇摆舞”音乐是由约15人组成的大型乐队演奏，分成三组：萨克斯管/单簧管、铜管乐器（小号/长号）和节奏乐器（钢琴、打击乐器、吉他和贝斯）。尽管摇摆舞经常有即兴发挥的独奏，但它的音乐最常用的是整个乐队规模的有组织的演奏。摇摆舞乐队的成员更多的是集体演奏，每组按照自己的顺序：萨克斯、铜管和节拍齐奏。在摇摆舞时期（1925—1945年），萨克斯管成为一件流行的独奏乐器，打击乐器和钢琴也成为爵士乐表现的主要乐器。

埃林顿将小协奏曲编入音乐作品中。一个例子就是他的《库提协奏曲》（1940年），显示了埃林顿乐队小号手库提·威廉姆斯的优势，其对音调色彩的处理与路易斯·阿姆斯特朗明显不同。

图21.30 1949年的埃林顿公爵管弦乐队。埃林顿是一个有活力、有创造力的表演者。他和他的乐队在哈莱姆区著名的棉花俱乐部大受欢迎。

文化影响

早期现代主义精神萌芽于20世纪的头几年，当时19世纪晚期的艺术风格和野兽主义及立体主义这样的风格已显得乏味。早期现代主义是充满文化活力和艺术革命精神的。巴拉克和毕加索把绘画推向抽象。波丘尼看来生动的雕塑是这个时期活力的象征，就像伊戈尔·斯特拉文斯基催人奋进的音乐一样。现代主义赞美现代生活的速度和活力。像乔伊斯、伍尔芙、庞德和艾略特这样的文学艺术家，各自在他们的小说和诗歌中抓住了现代生活复杂性的一些东西。

随着爱因斯坦物理学和弗洛伊德心理学的出现，自然外在世界和人性内在世界的概念发生了根本变化。固定统一的参照让位于具有相对性的不同看法，生理上和心理上皆是如此。常规的解释让路于从早期的儿童经历中衍生而来，又在梦的解析中得到突显的心理学力量。旧的确定性被破坏了，新的解释和表现形式正日益浮出水面。

现代主义最大的遗产也许就是对过去的根除和激变。绘画再也不被要求是描绘性的。诗歌再也不被要求有节奏和诗节对称。音乐从过去的和声和调性转变为不和谐音和无调性。因为现代主义，当代的艺术家不论他们的表达媒介是什么，他们追求艺术的方法方式是多样的。

关键术语

达达主义（运动）	活动雕塑	生存空间	拉格泰姆音乐
反艺术	蒙太奇	干旱尘暴区	切分
超现实主义	意识流	大萧条	爵士音乐中无意义音节的演唱
自动主义	无调性	爵士乐	摇摆舞（风格）
风格派（新塑型主义）	纳粹	即兴重复段	

可供进一步深入学习的相关网站：

http://artchive.com/artchive/P/picasso.html

（一个真正拥有艺术史上每个时期每种风格每个主要艺术家的网站，它是一个极好的资源。）

http://www.sfmoma.org/collections/recent_acquisitions/ma_coll_duchamp.html

（也许没有作品比马塞尔·杜尚[1887—1968年]的《泉》更异乎寻常地与20世纪的艺术转变相一致。）

http://www.mcs.csuhayward.edu/～malek/Surrealism/index.html

（一个异乎寻常却有趣的关于超现实主义的好网站。）

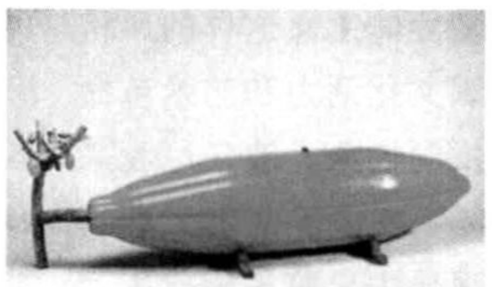
http://www.masters-of-photography.com/S/stieglitz/stieglitz_equivalent_1926.html

（一个大致关于施蒂格利茨和摄影的好网站。）

http://www.allaboutjazz.com/timeline.htm

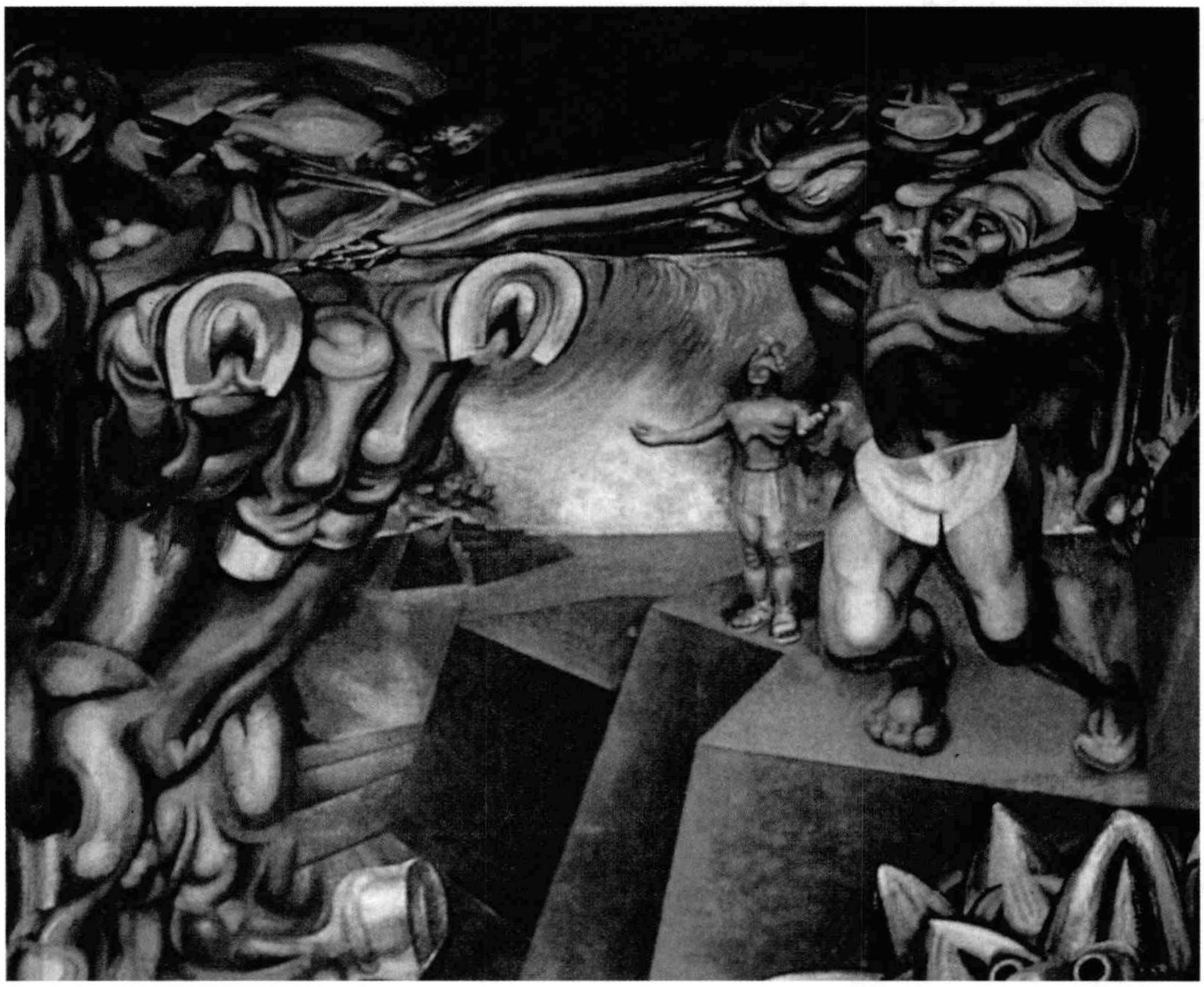
（该网站以带有相关链接的爵士简史为特色，由道格·罗纳罗和迈克尔·赖斯撰写。）

	历　史	艺术与建筑	文学与哲学
约1660年		奎斯品·提托的追随者，《圣塔安娜教区居民的圣体节宗教游行》	
1801年	卢维杜尔征服了今天的伊斯帕尼奥拉岛地区，废除奴隶制		
1807年	英美宣布大西洋奴隶贸易为非法		
1830—1847年	法国入侵阿尔及利亚		
1846—1848年	墨西哥抗美战争		
约1875年	美国奴隶贸易的终结		
1884—1885年	柏林会议，欧洲列强瓜分非洲殖民地		
1898年	西班牙同拉丁美洲战争		
1899—1902年	南非布尔战争		
1909年		约鲁巴人"杰莱德"面具	
1914年	巴拿马运河建成		
1919年		维拉-罗伯斯（Villa-Lobos），《巴西典型乐曲》（*Cancoes Tipicas Brasileirias*）	
1929年		福瑞达·卡罗（Kahlo），《我与迭戈》（*Diego and I*）	
1932—1944年		维拉-罗伯斯，《巴西巴赫风格组曲》（*Bachianas Brasileiras*）	
1943年		维弗雷多·林（Lam），《丛林》（*The Jungle*）	
1943—1956年	阿根廷的佩隆统治		
1944年		希克罗斯（Siqueiros），《卡瓦特莫克打破神话》（*Cuauhtemoc against the Myth*）	
1948年	南非种族隔离制度正式成文		
1958年			奇努亚·阿切贝（Chinua Achebe），《解体》（*Things Fall Apart*）
1959年		博特罗（Botero），《12岁的蒙娜丽莎》（*Mona Lisa at the Age of Twelve*）	
1960年	刚果脱离比利时完全独立		
1961年	古巴吉隆滩之战（猪湾事件），美国失败		
1967年			加西亚·马尔克斯，《百年孤独》
20世纪70年代		凯恩·奎（Kane Kwei），《可可豆荚形棺材》（*Cocoa-Pod-Shaped Coffin*）	
1970年	阿连德当选智利总统		
1978年		桑尼·奥科森（Sonny Okosun），《索韦托之火》（*Fire in Soweto*）	
1980年			库切（Coetzee），《等待野蛮人》（*Waiting for the Barbarians*）
1984年			沃尔·索因卡（Wole Soyinka），《巨头们》（*A Play for Giants*）
1990年	纳尔逊·曼德拉被释出狱		
1991年	南非废除种族隔离制度		

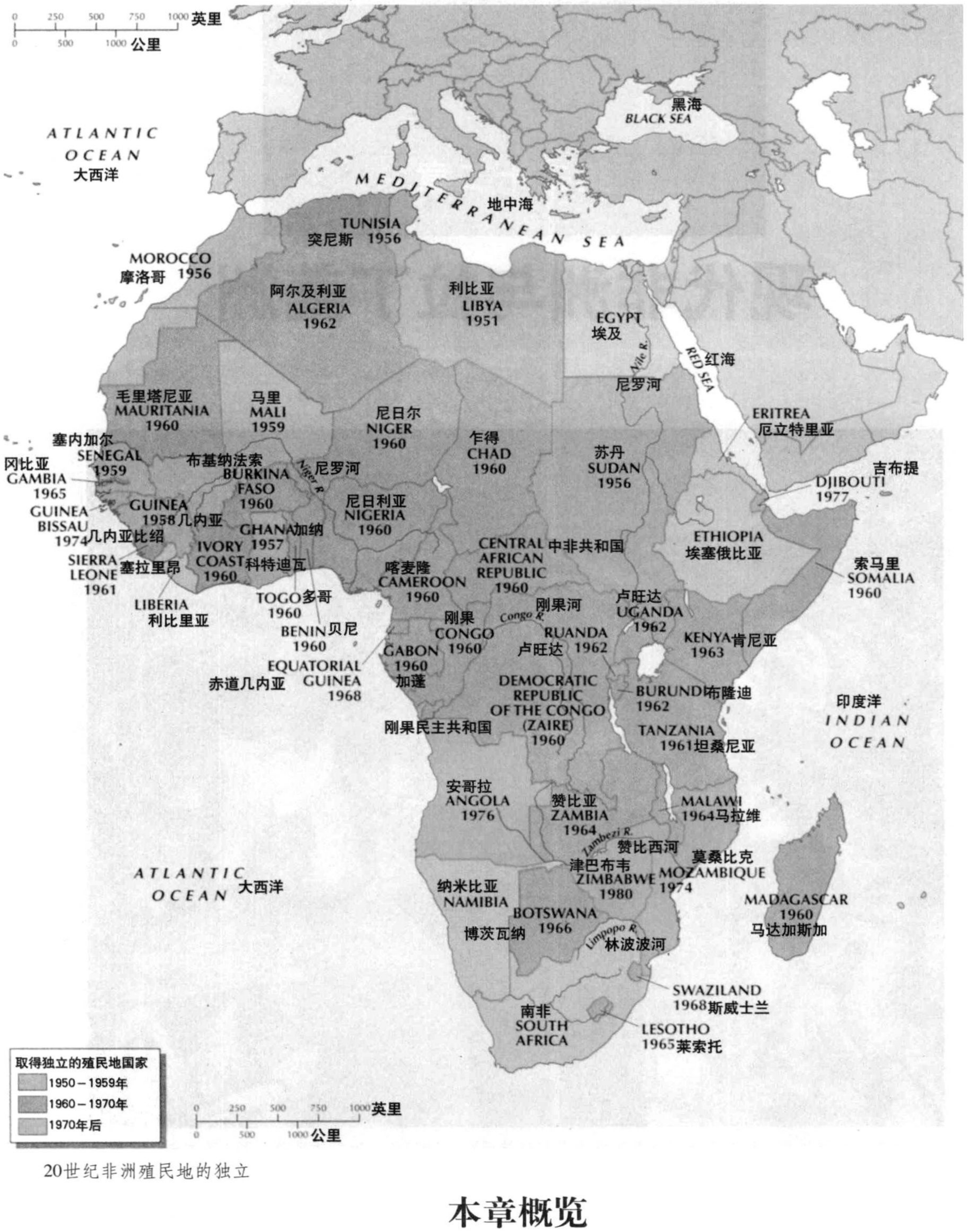


第二十二章

现代非洲与拉丁美洲



大卫·阿尔法罗·希克罗斯，《卡瓦特莫克打破神话》，1944年，硝基漆壁画，92.9平方米，收藏于墨西哥特拉特克蒂庞收藏项目联合会。



20世纪非洲殖民地的独立

本章概览

现代非洲

欧洲力图在非洲推行殖民主义而“黑暗大陆”为此沐浴现代文明之光

现代拉丁美洲

土著民和殖民者共同组成的多种族社会丰富发展了中美洲文化

现代非洲

1800年正是横跨大西洋的奴隶贸易的巅峰时期，每年有将近十万非洲人被运送到美洲沦为奴隶。其中只有约百分之五的奴隶被运送到了北美洲，而他们中的绝大多数被运往巴西和加勒比海地区。对于奴隶贩子而言，贩奴贸易的利润相当可观，然而非洲却为此付出了高昂的代价。在西非和中非这些地区，本来当地居民主要通过工业获得生活所需，之后经济却逐渐转向了奴隶贸易。当时，不少非洲国家舍弃制造钢铁、纺织品和家用器械，选择了将俘获的奴隶卖给欧洲商人以换取原材料和工业成品，而军火是这一交易体系中最为重要的组成部分。具有讽刺意味的是，即使是那些非洲国家（诸如尼日利亚中南部的贝宁）虽然认为贩卖人口是不道德的，但最终还是被迫参与其中，因为这是为数不多的一种能够获取足够武器和火药的方法。有了足够的军火才能使本国人民免于沦为奴隶。历史学家们认为奴隶贸易所引发的日渐增长的不安全感逐渐削弱和损害了现存政治体制的合法性，因为新的统治者之所以逐渐地被遴选出来，仅仅在于他们具备组织军事力量的能力。这样的政治体制趋向于将权利集中在极少数人手中，而非多数人。

然而，在欧洲和美洲，随着国家经济状况的改变和废奴运动呼声的日渐高涨，19世纪早期，反对奴隶贸易开始成为一种趋势。1807年，英国和美国均单方面终止了横跨大西洋奴隶贸易的合法性，在公海海域被发现的任何贩奴船只一律被视为海盗船只来处置（然而，数十年间，两个国家中没有一个在境内终止奴隶制度的合法性）。19世纪20年代，大多数英国海军致力于禁止奴隶贸易。1850年后，大西洋的奴隶贸易已经大为减少，仅有一小部分葡萄牙、巴西和古巴的奴隶贩子冒着碰上反对奴隶制度的海军舰队的危险继续进行奴隶贸易。值得一提的是，任何在公海上被拯救的非洲奴隶均会被留下，送到西非塞拉利昂的一小块英国的保护领地上，由此成立了一个引人注目的名为“克里奥尔人”（Krio-Creole）的泛非洲协会。奴隶贸易时代让位于一个被通称为“合法贸易”的时代。从1850年至1880年，经过近30年的艰难进程，中非和西非地区的人们目睹了经济的显著增长。在此期间，欧洲人的需求从劳动力转向日用品等资源，诸如棕榈油（用做机器的润滑剂）、乳胶（天然橡胶）以及阿拉伯树脂（一种用于染色的固化剂）。

对非洲的争夺以及殖民统治

到19世纪后期，非洲和欧洲的关系再一次改变。过去的几百年中，环境对那些无法抵御疟疾和黄热病的欧洲商人似乎充满敌意，使他们被迫退居到非洲热带地区的海岸线一带。同样，非洲人和欧洲人掌握着水平相当的技术，这就意味着欧洲军队未必能打败非洲军队。在19世纪70年代以前，欧洲人侵入非洲海岸的几次尝试均遭遇失败。例如，1824年，一支英国军队试图攻击位于黄金海岸（今加纳）的阿散蒂王国时被击败。然而，三项重要的技术革新改变了双方力量的平衡。首先是奎宁的发现，这种药物使得欧洲人不仅能预防而且能够治愈疟疾。有趣的是，奎宁是南美洲的安第斯山人最先使用的，被发现时数量并不多。欧洲人目睹了它的功效后，将之提纯，这样奎宁的数量才多了起来。然而，现在欧洲人有希望在发生疟疾的地区生存居住了，因为若没有奎宁，就等于判了生这种疾病的人的死刑。第二项革新是新式步枪的发明，这种步枪可以在后膛装入子弹发射，远比固定装打火石的步枪来得更可靠，尤其是在潮湿的环境中也较好使用。与过去相比，这种武器也能使单个士兵射击速度更快，射程更远，命中率更高。即使是在人数很少的情况下，那时欧洲士兵的战斗力也远远胜过世界上任何一处的士兵。第三项是蒸汽动力以及金属外壳船的发明，使得迅速运送欧洲军队到世界任何一个角落成为可能，包括到达那些先前不适合行船的河道。

因此，到19世纪80年代，欧洲人第一次有可能占领热带非洲。欧洲列强之间的竞争日趋激烈，尤其是大英帝国、法国和德国，对非洲贸易和领土的争夺使得局势异常紧张，甚至有导致战争的危险。为了阻止这种争端，德国首相俾斯麦主持召开了“柏林会议”。会议从1884年持续到1885年，会议的结果是由英国、法国、德国、比利时、意大利、葡萄牙和西班牙等国家瓜分非洲大陆。基于一系列的标准，不同的区域被划分给了不同的欧洲国家，范围包括欧洲殖民当局先前勘测过的区域以及非洲领导人在签署的条约中声称将主权移交给欧洲“保护者” 的区域。大体而言，大多数非洲统治者还不知道他们已经被贴上了各欧洲列强势力的臣民的标签。具有讽刺意味的是，这些欧洲列强们宣称他们瓜分非洲大陆是为了非洲人民自身的利益，尤其

是为了帮助其消除奴隶制度，同时让非洲人民能享受到文明的实惠。

诚然，书面上宣布对非洲的瓜分与事实上对非洲大陆的殖民统治是不同的。柏林会议的最终宣言声明：如果各欧洲国家尊重这些划分的边界，就应该对划分给他们的区域实施“有效占领”。事实上，这份宣言成了欧洲对非洲的战争宣言。从19世纪80年代中期至20世纪初期，欧洲军队（有时大部分是在欧洲指挥下的非洲军队）力求在柏林会议划分给他们的区域上建立欧洲的控制。这些战役通常都是血流成河的硬仗。即使拥有新型武器装备，欧洲人也不敢担保能轻而易举就夺取战争的胜利。例如，1882至1898年间，西非一位名叫萨莫瑞·图瑞（Samori Ture）的领袖带领他的人民抗击法国军队，在最终被他的敌人征服之前赢得过无数次战役的胜利。1896年，埃塞俄比亚人在阿多瓦（Adowa）战役中成功击败意大利军队，确保了自身的独立，从而免遭殖民占领。埃塞俄比亚是唯一如此行动的非洲国家。然而，即使是对非国家组织的社团，比如尼日利亚的伊博（Igbo）或纳米比亚的赫雷罗（Herero），欧洲军队想获胜也常常极其困难，部分原因是缺乏统一的领导，甚至是缺少一个首府，这使得要推翻这些社团灵活的政体权力变得十分困难。结果英国花了十几年的时间才战胜了伊博。

殖民主义的残暴并没有随着对非洲大陆成功的军事占领而宣告结束。即使是在最慈善的殖民体制之下，非洲臣民们也无法享有最基本的权利，而这些基本权利却为那些对他们进行殖民统治的国家的公民所享有。殖民政府采取了一种临时的奴隶制度——强制劳动，用于修建公路、铁路和码头，这使得非洲农矿产品的出口和欧洲成品的进口更为便利。相应地，在欧洲的强制下，非洲农民通常被迫耕种固定的农作物（例如棉花、可可、花生或棕榈油），以不可协商的价格卖给新的殖民政府。所有的殖民地势力都从殖民主义中寻求利益，通过从非洲获取廉价的原材料以及控制非洲的市场来达到支援欧洲工业生产的目的。

在中非的刚果自由邦，殖民政治势力和经济势力的泛滥可能最为严重，这块区域的面积大约等于西欧，柏林会议使得这片土地成了比利时国王利奥波德的个人财产。刚果自由邦潜在的财富主要是乳胶（天然橡胶）。实施殖民统治后，刚果自由邦的商人和代理商人命令殖民地的成年男子每周生产一定配额的乳胶。如果一个城镇或村庄没有完成集体的配额任务，妇女和儿童可能被作为人质，房屋也可能被烧毁。如果产量仍然不能满足要求，人质将会被枪杀，他们的手会被砍下，连同枪杀他们后留下的子弹壳一并交给同来的公司官员，以证明弹药并没有浪费。19世纪90年代和20 世纪早期，由于欧洲和美国对乳胶的需求急剧增长（原因是对自行车车胎需求的增长），刚果自由邦的行政长官一味地增加这一地区居民的配额，配额的数量如此之大以至于每年有成千上万的人死于过度劳累、饥饿或是反抗殖民地野蛮政策的斗争。直到传教士帮助揭露了这种体制的野蛮性之后，其它地区的殖民当局才对这一殖民政策提出抗议。这种情况被称为“红色橡胶丑闻”，它导致了刚果自由邦的解体，并在这一地区建立了一个比利时政府管辖的殖民地。然而，国王利奥波德和他的代理人已经在这块土地上留下了他们的印记。至少有一百万人死于这一殖民政策（有人估计死亡总数高达一千万），这一政策使得比利时国王和他的政府财富大增。

殖民统治的多样性

各个殖民地当局怀有共同的经济目的，但是他们对于应该采取何种政治和管理体制去最终实现这些商业目的常常有着不同的主张。一般而言，这些政策可以被区分为直接统治（像法国、德国、比利时和葡萄牙等国实行的政策）和间接统治（英国所实行的正是这种形式）。在直接统治下，殖民势力建立了一整套官僚体制，由统治国的国民充当职员管理，沿用欧洲的管理模式。因此，对一个法属西非殖民地，例如塞内加尔，邮政局将由法国的邮政官员来管理，警察分队由法国陆军中尉来管理，法院由法国的法官来管理。这些官员中的每个人可能都负责监督大批的非洲职员和官员，但是直接权力还是掌握在法国官员手中。相应地，所有的法律、规章和惯例都尽可能用法语，而且官方语言也是法语。因此，为了适应新的殖民国家的统治，法国殖民当局统治下的非洲人不得不学说法语。

这一体制背后的行为模式被称为“同化”，这种主张认为非洲人的行为方式越是法国化（或者比利时化，或者葡萄牙化），他们被认可的文明程度也就越高。诸如此类的标准不仅包括语言，而且还涉及人们的饮食习惯、衣着服饰以及他们所听的音乐等等。实行直接统治的殖民地当局争辩说，一旦非洲人被同化了，他们将被承认

具有公民的全部权利，例如，殖民地将最终成为扩张后的“大法国”的一部分。事实上，极少有非洲人被视为已被彻底同化而享有完整的公民权利。例如，直到1922年，仅有大约100名非洲人被认可其法国公民的身份。尽管所有殖民地政府部门甚至是学校对那些不接受和皈依统治国文化的人持有偏见，然而，对非洲人而言，接受某种程度的欧洲文化仍然背负着巨大压力。在前法国、比利时和葡萄牙的殖民地（德国在第一次世界大战后失去了殖民地）会发现广泛而众多的欧洲文化习俗，这丝毫不令人惊奇。例如，在前法属非洲的任何地方，都很容易买到法式面包，甚至是早餐吃的羊角面包。同样，在前法属殖民地，法语几乎是通用的语言。特别是在比利时的殖民地，天主教堂被作为一种帮助实现同化的主要工具，今天在这些地区仍然具有非常大的影响。

与直接统治大相径庭的是英国的间接统治政策。这种政策基于这样一种设想，即通过现有的非洲政治权力体制来管理殖民地，要比用欧洲模式的官僚体制来取代它们更好。因此，无论在何处，英国都尽可能地收编当地的头人进入英国的殖民政府。例如，1903年，英军征服了索科托哈里发 （一个前殖民地国家，大部分领土位于现今北尼日利亚地区）之后，杀了索科托的最高统治者苏丹，然后以哈里发的机构为主建立了该地区的行政管理，保留了当地的“埃米尔”（某些穆斯林国家的国王）作为地方政府的领袖，赋予他们维持警察部队、法院以及税收的职责。因此，英国不是要推翻当地的政体，相反的却是对其不断地加以强化。然而，特别是在原先由非国家组织社团居住的地区，英国创立了以前不曾存在的“酋长”，这只是作为一种便于殖民当局管理的方式而已。一般而言，英国殖民统治带给非洲殖民地的负担更小些，部分原因是这种统治形式更为亲近熟悉，不会造成文化上的分裂。例如，英国并不要求非洲人学说英语，相反却要求他们自己的殖民地官员学习当地语言。

殖民主义和文化

宗教　然而，殖民主义的许多结果并不如殖民地当局所愿。尽管英国、法国和比利时最终执掌了政治和经济大权，但它们常常无力控制殖民地的文化发展。例如，尽管欧洲传教士企图将欧洲教堂的建筑风格移植到非洲大陆，然而非洲人很快就建立了自己独立的基督教形式。事实上，在非洲，基督教最成功的形式便是“独立教堂”，这一形式逐渐流行开来，它们与欧洲基督教教派没有任何机构上的关联。例如，今天阿拉杜拉（Aladura）教堂在非洲西海岸很盛行，锡安山（Zion）教堂遍布南部非洲。两个教派都特别强化对圣灵的迷狂，上帝拥有治愈疾病的力量，以及信仰保护教会成员远离巫术侵害的能力。诚然，殖民主义将基督教教义传给了许多非洲人，然而它不能限定基督教最终被接受的形式。

有趣的是，殖民主义的另一结果是伊斯兰教在非洲迅速扩大了影响力。伊斯兰教在北非、西非热带大草原以及东非海岸的确立已经有了相当长的一段时间，但在非洲大陆其它地方的发展一直较为缓慢，而殖民主义却使这一状况发生了改变。仅仅几十年间，殖民统治促进了伊斯兰教深入传播到东非内陆，并且进入到了西非的森林和海岸地区。产生这一现象的原因主要有两个：首先，殖民经济体制无论怎么被咒骂，它毕竟还是有助于在早先被遥远的距离与天然屏障分隔开的非洲地区建立关系。诸如从海港延伸到内陆的铁路线，不仅便于运送货物，同时也方便了传播文化。穆斯林商人不仅从西非的热带大草原出口产品，也将伊斯兰教传给了海岸线一带的人民。相反地，在东非，斯瓦希里穆斯林利用同一条铁路线将伊斯兰教传送到了内陆。同样，由于主张同化的殖民当局视伊斯兰教为一种使非洲“更加欧化”的潜在障碍，他们常常试图压制或限制这种宗教，这种做法却产生了相反的效果，它使伊斯兰教转化成了抵抗殖民者的文化帝国主义的一种手段。

民族主义　从非洲殖民过程中产生出来的一项最重要的文化发展是非洲人的身份认同及其民族主义。越来越多的非洲人，尤其是那些有条件接受欧式教育的非洲人，面对殖民化过程的共同体验，开始利用殖民地基础设施所提供的交通便利以及更多的旅行机会，思考他们自身作为一个独立民族的问题。

例如，塞内加尔学者列奥波尔德·桑戈尔（Leopold Senghor）是为数不多的完全享有法国公民资格的非洲人之一，他后来当选为总统。尽管如此，他还是成了“黑人精神”运动的杰出奠基者。这场运动兴起于20世纪30年代，强调的是非洲文化统一性以及一切具有非洲血统的人所取得的成就。在其它地方，许多受过西式教育的非洲人开始以殖民主义自身拥有的雄辩演说为武器摧毁殖民主义。对于那些阅读过民主、人权或自由

市场资本主义的非洲人来说，无须花很长时间就能明白，在殖民统治下，他们所获得的所谓现代化的利益少得可怜。这些非洲民族主义者，如卡瓦米·恩克鲁玛（kawame Nkruma，后来成了加纳的总统）和乔莫·肯雅塔（Jomo Kenyatta，肯尼亚的第一位总统），能够运用西方哲学的理论基础提出终止殖民主义的要求，这正是实行民主政治的欧洲国家无法否认的一个论据。

终止殖民主义统治的呼声自20世纪40年代开始，至50年代渐渐高涨，这些民族主义者基于欧洲在第二次世界大战后地位的削弱，要求获得更多的自决权，甚至要求终止殖民统治。在这当中他们从20世纪中叶的民族解放运动中获益，其中包括殖民主义在亚洲和中东的终结，以及美国的民权运动和女权运动。

到1960年，变革的潮流明显席卷了非洲大陆，大多数殖民地当局逐步终结了他们在非洲的正式管理。只有自身被法西斯独裁统治的葡萄牙，尽管经历了多年的战争，却仍然拒绝放弃其在非洲的殖民地。直至1974年，萨拉查（Salazar）政府被推翻，葡萄牙才从非洲撤出。在经过了多年的流血冲突后，南罗德西亚（Rhodesia，南罗德西亚为现在的津巴布韦）的白人少数派政府于1980年被一个新的没有种族歧视的政府替代。在南非，国内和国际社会对种族歧视和南非种族隔离制度的抗争持续了数十年，当纳尔逊·曼德拉（Nelson Mandela）1990年在历经了27年的监禁后被释放之时，“种族隔离”政策也走向了终结。纳尔逊·曼德拉不久当选为新南非的总统。

独立的非洲

20世纪60年代人们满怀喜悦迎来了非洲的独立。数十年的殖民占领和剥削终告结束，非洲人对经济增长以及提高生活质量的期望非常大。然而，对于大多数非洲人而言，这些期望还未能实现。其中的原因既有外部的，也有非洲自身的。就外部而言，冷战使得新兴国家寻找它们的立足之地相当困难，尤其是在非洲。在此期间，美国和苏联均干涉非洲的政治事务，常常装备和支持残暴的独裁者，并助长内战，以期继续推行符合他们各自利益的国际政治与经济议程。就内部而言，非洲许多新的统治者关注的是他们自己的富足，而不是帮助那些曾经推举他们的老百姓。在20世纪后半期的非洲，采用一党制和军事政体来管理国家逐渐成为一种模式。许多人，如乌干达的伊迪·阿明和津巴布韦的罗伯特·穆加贝，负责监督“野蛮的滥用人权”。一些国家，诸如索马里和刚果民主共和国，由于来自国际干涉和国内贪污的双重压迫，实际上已名存实亡，致使大面积土地任由军阀割据。近年来，艾滋病病毒的蔓延很大程度上加剧了非洲所遭受的痛苦，尤其在非洲大陆的南部地区，艾滋病感染率有时超过了总人口的25%。

然而，也有值得一提的成功例子。尽管在20世纪70年代，加纳经济出现过崩溃的现象，但近年来经济已得到恢复。该国在经历了超过十年的军事统治后，于1992年重返民主政治。现今每年的“幸福调查”将加纳人列入了地球上最快乐的人之中。同样，在一些国家，诸如乌干达，迅速兴起的公众教育运动已经有助于控制艾滋病的传播。在南非的其它地方，种族隔离的终结以及遍及非洲大陆的民主选举政府的复苏，已被视为非洲独立后命运可能得到改变的标志。

然而，非洲政治经济的剧变，并不意味着非洲无法为现代世界做出实质性的文化贡献。事实上，作为对新的影响和当代需求的回应，非洲的艺术家、作家和音乐家对艺术的表达也一直在变化和发展着。

雕　刻

正如我们在第十章所见，非洲长期以来用木头、金属和黏土为材料生产制作了大量杰出的雕刻工艺品。现代非洲的雕刻既反映了对地方传统雕刻的承继，也体现出对非洲大陆之外的风格与技术的引入。例如，“杰莱德”面具传统（图22.1）就显示出古老的艺术形式在今天的延续。事实上，约鲁巴人的“杰莱德”表演仍旧很流行，面具一直在被制造。形体雕刻艺术的其它样式也很有创意。非洲艺术在西方有着巨大的市场，而且非洲艺术家靠创作“旅游艺术品”一直获得回报，这种“旅游艺术”将非洲的艺术风格与世界消费者的期望融为一体。尽管如此，一些艺术历史学家争论说，即使工艺品的形式发生改变，艺术的目的仍旧是保持一致的。著名的非洲艺术历史学家苏珊·沃格尔解释道：

> 内容……是非洲艺术家、批评家和观众最为重视的东西。这些人常常怀有一种共同的期待，即工艺品将包含可读性强的信息或故事。各式各样的非洲艺术可能被用一种叙

图22.1　约鲁巴人面具，贝宁共和国，木刻彩绘，高37厘米，收藏于巴黎人类博物馆。这个面具的新月形的号角参考了月亮的形状，号角发出的回声是一首“杰莱德”歌曲，歌曲的开头是“所有力量的母亲，夜莺的母亲”。

> 述性和宗教性的以及社会性和政治性的文本术语来解释，这种文本术语是艺术家和观众所熟知的……当代非洲艺术的一切形式均被看作是具有某种功用，或是服务于某种共同利益……非洲艺术的绝大多数种类……似乎都有一种严肃性，一种比单纯的愉悦和装饰更高的使命。一般多数人的意见认为艺术必须让人产生荣耀感、具有指导意义、使人振奋，意义必须明确清晰，或者它甚至带有责备、暴露和嘲笑意味，驱使人们成为他们必须成为的那种人。即使在它最轻松愉快的状态下，它也决不会令人感到微不足道。

加纳的凯恩·奎（生于1924年）的棺材就是很好的例子。作为一个木匠，他从未接受过任何正规训练。20世纪70年代中期，他的一个做渔民的叔叔在生命垂危之时，让他按照船的形状做一副棺材。奎的作品使得整个部落的人欣喜不已，不久他又制作了各式各样的棺材——鱼和鲸鱼型（为渔夫们），母鸡与小鸡型（为大家庭的妇女们），奔驰车型棺材（为富人们），以及经济作物型（为农民们），其中还有可可豆荚型棺材（图22.2），这些棺材制成不久就都被掩埋于地下了。在加纳，棺材被视为服务于公众，同时也具有精神目的：展示死者成功的一生，是传统加纳人葬礼仪式的一部分，这种仪式通常持续数日。1974年，一位美国艺术品经销商在旧金山展览了奎所制作的棺材，现在奎宏大的棺材作坊制作的棺材既用于葬礼，也会在艺术市场出售。

音　乐

有不少音乐传统来源于非洲，其中包括各种不同的节奏和旋律风格。正如第十章中所讨论的，沦为奴隶的非洲人将一些西非和中非的音乐风格带到美洲，他们还将其与欧洲和美洲本土音乐的传统相融合，形成了诸如伦巴、布鲁斯、爵士乐等音乐风格。其中具有特别影响力的是西非的小调五声音阶。这种音阶不同于八音调的欧洲半音音阶（哆——来——咪），由于它有五个主音调，第三个音调和第五个音调是降半音，即布

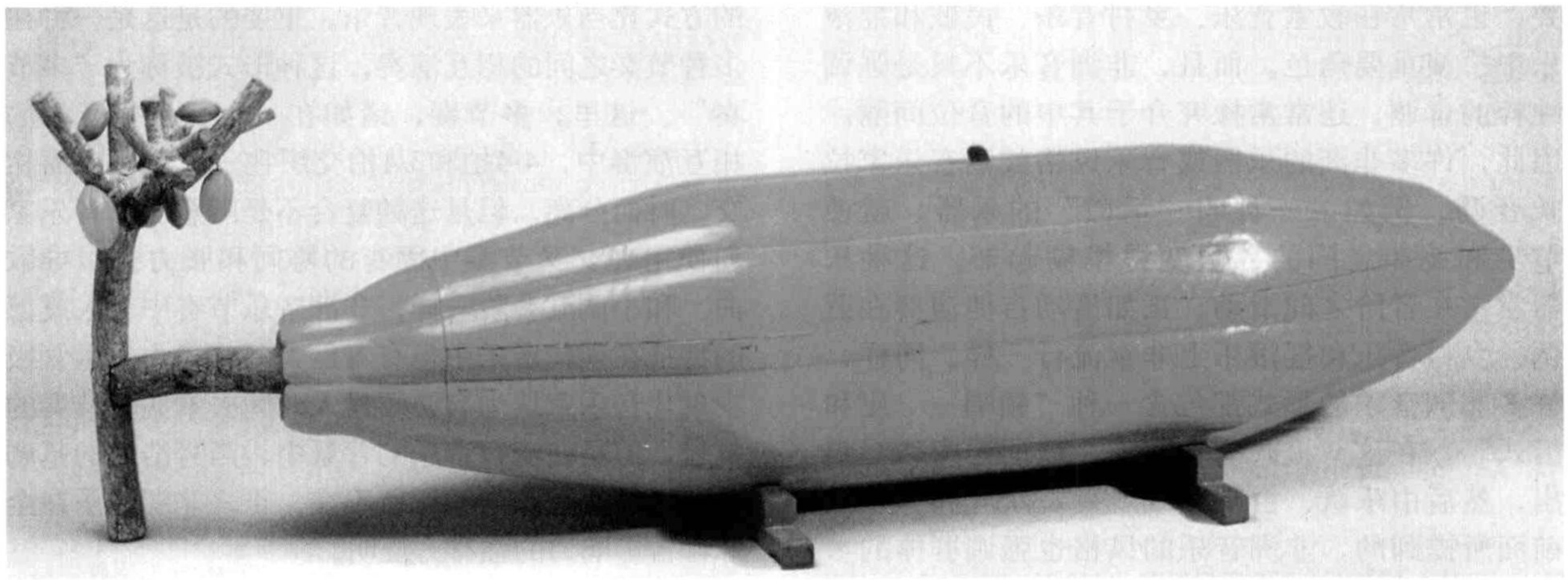


图22.2　凯恩·奎，《可可豆荚形棺材》，20世纪70年代早期，木制瓷漆，长2.67米，收藏于旧金山精品艺术博物馆内的M.H.狄扬纪念馆。如图所示，当作品被重现在照片中时，正如这里显示的，奎制作的棺材看上去比实际的要小。确切地说，它是一个长度超过8.5英尺的棺材。

链接　舞蹈面具

对于象牙海岸的鲍勒族雕刻工匠而言，头盔式面具（图22.3）是一件令人赏心悦目的物品，但它同时也另有含义。它是一个染色的神圣的面具。雕刻家向苏珊·沃格尔解释说："对我而言，神就是令人欢乐的舞蹈。因此，当我见到面具时，我的内心充满了喜悦。我喜欢它是因为它的角和眼睛。角的弯曲恰到好处，而且我喜欢眼睛和耳朵的布局。此外，它引导人迈着非常有趣的、优雅的舞步……在我们的村子里，这是一种神圣的面具舞蹈。"

鲍勒族雕刻工匠关注的是面具的神态，同时也将面具视为舞蹈，从面具神态上，鲍勒族可以看出它所进行的表演。因此，面具不仅仅是一种用来化妆和遮盖脸的装饰品，而且也并非只是以单一的名称来指称面具，确切地说，"面具"一词包含了整个角色的舞蹈表演。从这个意义上来讲，面具可以被说成是舞蹈，面具或舞蹈者是传递这个地方神灵精神的工具。

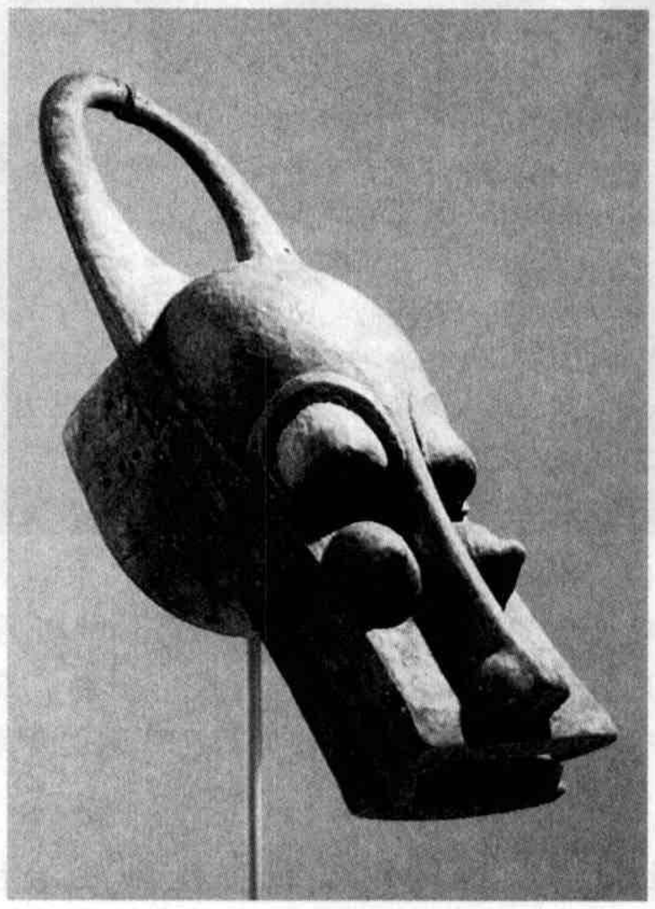


图22.3　头盔式面具，鲍勒人，象牙海岸，19—20世纪，木雕彩绘，长95.8厘米，收藏于纽约大都会艺术博物馆。这个非洲面具"让我们见到它时很愉快"，一位鲍勒族雕刻匠是这样解释的。

鲁斯和爵士乐演奏者所熟悉的"蓝调"。这小调五声音阶不仅对于蓝调和爵士音乐的发展至关重要，也常常在教堂音乐、乡村音乐、民歌和摇滚乐中扮演重要角色。而且，非洲音乐不只是强调纯粹的音调，还常常探究介于其中的音位间隔。因此，许多非洲的乐器或音乐风格鼓励音乐家拉长音调。例如，一种叫"话鼓"的乐器，就使节奏和旋律之间的界限变得模糊起来。这种乐器常常在音阶之间滑动，正如滑动吉他演奏在蓝调、乡村音乐和摇滚乐上非常流行一样。同样，许多非洲音乐的形式都包含一种"领唱——应和模式"，在这一模式的和声中，歌词先由领唱唱出，然后由乐队、合唱团或者是观众应和。正如前面所提到的，非洲音乐的风格也强调群体的参与，而不是仅仅对观众表演，领唱与应和是一种至关重要的方式，它使观众成为音乐的一部分。

非洲音乐节奏上也是复杂的。不要以为只有乐器才能做到和谐的演奏，和西方古典音乐的节拍相似，非洲的多节拍既能推进音乐，也能以其特别的方式充当乐器来表现音乐。重要的是这是一种在多种节奏之间的相互演奏，这种形式被称为"多节奏"。这里，多节奏，诸如在一个复合型音乐的相互演奏中，4/4拍和3/4拍交织在一起——时而相交，时而分离。但是这种复合不是随意的，音乐家们使用在交叉节奏中固有的协同和张力去引导歌曲。和小调五音阶一样，非洲音乐节奏中令人震撼的特征在现代音乐中也有着巨大的感染力。尽管极少现代音乐家认为有必要投入时间去掌握多节奏的复合，但是在流行音乐的背景中，声势浩大的基调强节奏的盛行和鼓的无所不在，正是非洲音乐在全球舞台影响力的强有力证明。

在非洲内地，由于音乐家接受了世界其它地方的乐器和音乐风格，音乐形式一直都在日新月异地发展。电吉它、金属鼓和电子琴在当今非洲流行

音乐中随处可见。当代音乐家，例如，桑尼·奥科森（Sonny Okosun，1947年生）就将非洲和西方的音乐风格融合。奥科森的作品是建立在一种被称为highlife（西非当地的一种流行的音乐和舞蹈）的加纳音乐基础上的，它本身就是当地的音乐节奏和旋律与西方音乐形式的混合。的确，带有非洲印记的音乐形式如爵士乐和乡村音乐，在非洲一度都曾产生过巨大影响。在中非，“苏克斯”（Soukous）风格本身就反映了非洲—古巴音乐的流行，20世纪50至60年代间它被再次引入非洲。非洲的乐队也常常演奏约翰·卡什（John Cash）的歌曲改编本。20世纪70年代，来自美国的乡村音乐极大地影响了尼日利亚和加纳的“非洲节拍”音乐的发展。近年来，“嘻哈音乐”（hip-hop）在非洲音乐中已产生了重大的影响。例如，年轻的加纳音乐家把“嘻哈”与当地highlife风格融合起来创造了一种叫hip life的新型音乐形式。

正如大多数非洲艺术作品一样，非洲音乐常常公然表明其政治态度。例如，旨在建立黑人统治的非洲解放战争歌曲，就是反抗在南非的罗德西亚（Rhodesia，津巴布韦的旧称）白人少数派统治的一种重要形式。反抗种族隔离制度的音乐在非洲大陆也随处可寻。尽管来自加纳，但桑尼·奥科森于1978年就创作了《索韦托之火》（*Fire in Soweto*）。歌曲和专辑唱片成为了遍及非洲的反抗种族隔离制度的强音。然而，也许没有一位音乐家能够比尼日利亚的费拉·库提（Fela Kuti）更能代表非洲音乐的政治立场了。库提出生于受西式教育的富有家庭，并在伦敦学习爵士乐与古典音乐。20世纪60年代后期返回尼日利亚。他不仅帮助创作了“非洲节拍”这一音乐风格，而且还再三攻击尼日利亚政府的腐败。专辑唱片诸如《为国家元首掘墓》（*Coffin for Head of State*）、《权力无赖》（*VIP，Vagabonds in Power*）和《非洲窃取》（*Africa Stealing*）使得他一再坐牢，也让他成为了尼日利亚的大众英雄。

文　学

现在，许多非洲作家一直都在延续一种由早期的民族主义者开创的反抗传统。乔莫·肯雅塔（Jomo Kenyatta）著名的人种论自传《面对肯尼亚山》（*Facing Mount Kenya*），是早期作家运用文学的形式去挑战殖民主义的一个最好的例子。最近几年，当非洲作家觉得他们自己的统治者腐败时，他们就将笔锋转向了这些人。表现这一主题的一个例子就是阿伊·奎·阿尔马（Ayi Kwei Armah）的《美丽的人仍未诞生》（*The Beautiful Ones Are Not Yet Born*），这本书谴责了60年代加纳独立早期的腐败。

奇努亚·阿切贝　尼日利亚的奇努亚·阿切贝（Chinua Achebe，1930年生）最著名的作品皆以虚构的小镇乌姆奥菲为背景。这些作品通过国家经济、政治和文化的变动反映了殖民统治的到来，也描绘了一系列具有乌姆奥菲特征的生活。这些小说包括《解体》（*Things Fall Apart*）、《上帝之箭》（*Arrow of God*）、《人民公仆》（*A Man of the People*）、《不再轻松》（*No Longer at Ease*）和《热带草原的蚁丘》（*Anthills of the Savannah*）。作品勾画了尼日利亚从17世纪后期殖民主义的到来，至20世纪90年代的独立，以及为稳定局势做出斗争的整个命运。通过描绘尼日利亚跨越如此长时间范围的发展，阿切贝能够批判性地审视非洲与欧洲文化复杂的相互影响。作为一个深刻的现实主义者，阿切贝非常乐意抨击他所见到的伊博人或尼日利亚文化的不足之处，正如他抨击殖民主义和国际经济的不平等一样。

沃尔·索因卡　来自尼日利亚的沃尔·索因卡（Wole Soyinka，1934年生），1986年获得了诺贝尔文学奖，成为第一位获得该奖项的非洲作家。虽然索因卡以剧作家闻名，但同时他也是诗人、散文家、政治活动家、社会批评家以及文学研究者。他的诗歌和戏剧具有深刻的政治性，正如他接受《纽约时报》的采访时提到的：“没有政治的涉入，我不能设想我的存在。”

在尼日利亚内战时期，索因卡因为反政府的激进行为被投进了监狱，并一直被单独拘禁。在监狱里，他写下了《狱中的诗》（*Poems from Prison*）（1969年）和《一个男人的死亡：沃尔·索因卡的监狱笔记》（*The Man Died: Prison Notes of Wole Soyinka*）（1988年），这些作品都秘密写在卫生纸上，后来被偷偷带了出去。20世纪60年代，他不知疲倦地工作，发展了尼日利亚的民族戏剧。他最著名的两部戏剧都描绘了一个假想王国中的政治阴谋，《死亡和国王的马夫》（*Death and the King’s Horseman*）（1976年）和《巨头们》（*A Play for Giants*）（1984年），都是讽刺非洲独裁者的作品。

约翰·马克斯韦尔·库切　南非作家J·M·库切（John Maxwell Coetzee，1940年生）凭借1980年的小说《等待野蛮人》以及1983年的《迈克尔·

K的生命与时代》（*Life and Times of Michael K.*）首次获得国际声誉。作为一个有着阿非利卡（南非荷兰后裔）和英国血统的南非人，尽管库切通常都以一个虚拟环境作为小说的背景，这样的环境在世界任何一个地方都可以找到，但库切仍然以他的小说为平台，含蓄地抨击了种族隔离制度以及南非白人政府的种族隔离与压迫政策。库切的作品反映的是延续不绝的凄凉现实，有时也很残酷。这些作品记载了反人性的残忍，这种残忍是将人类的权力信仰强加于弱者、被边缘化者及被剥夺权利者，使他们遭受苦难。然而为了他们那种无所畏惧的正义，库切的小说也常常表现人类的生存能力，以及面对最难以忍受的艰难困苦所具有的忍耐力。他两次获得声名显赫的“英国曼·布克奖”（第一位获此殊荣的作家），并于2003年获得了诺贝尔文学奖。

现代拉丁美洲

和非洲相类似，拉丁美洲长期处于欧洲殖民统治——主要是西班牙人和葡萄牙人的殖民统治之下。在19世纪早期，群众运动遍及拉美各地，燃起了独立战争的熊熊烈火，鼓舞了拉美社会精英在保持现有社会结构继续存在的同时去打破殖民统治者的经济贸易垄断。

拉丁美洲具有两种独立的经济文化传统相互碰撞与融合的痕迹。殖民主义者和他们的后裔大都是富裕的天主教教徒，反之，各类原住民保持着他们自己的传统文化习俗，并构成了一个贫困的、仅能维持基本生存的社会阶层。各式各样的社会类型在

当时和当下　双胞胎

约鲁巴人是世界上双胞胎出生率最高的种族之一。而且，对于约鲁巴人来说，双胞胎是拥有或被赋予至高无上创造力的众神对他们的“恩赐”。双胞胎生来就被赋予一种超常能力，通过这种能力，他们能够感知和超越日常的维度，也能够与超越我们自身之外的万物进行交流。

约鲁巴人相信母亲会被双胞胎保佑，作为她宽厚与善良的回报。因此，当双胞胎出生后，她就被视为如同王室最高的成员。事实上，任何妇女如果三次都生了双胞胎，就会被认为是所有人中最强大的，地位超过国王。在由最年长的男性领导着整个氏族的约鲁巴人父权社会制度文化下，这是授予母亲的特别显赫的荣誉。

一个时期里，雕刻双胞胎的塑像成为约鲁巴人的习俗，或者叫做“前伊贝吉”（*ere ibeji*，*ibeji*约鲁巴语中即“双胞胎”之意），保存雕像是为了防止双胞胎中的一个死去，有时这样的事情会发生，因为双胞胎常常比单生婴儿个头小而且体质弱。直到20世纪，这些塑像仍用木头雕刻，但是他们逐渐被大批量生产的西方玩偶所取代（图22.4）。母亲看护双胞胎玩偶中代表过世小孩的那一个，好像那个小孩仍旧活着，将这个玩偶放在她卧室的神龛上。约鲁巴人相信它的魂灵将给家庭带来好运。

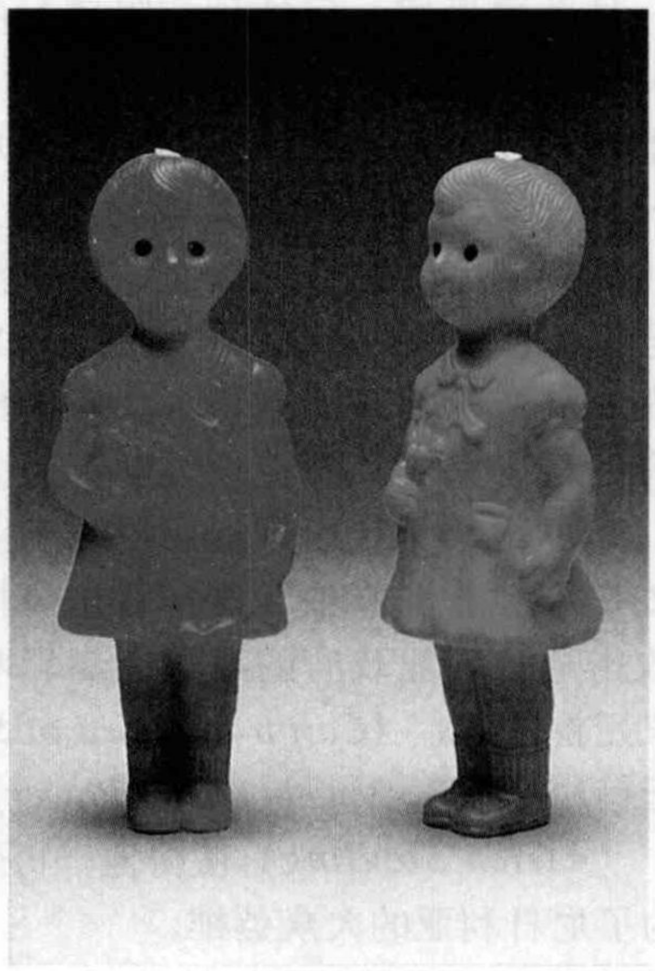


图22.4　玩偶或“前伊贝吉”，20世纪中期尼日利亚某工厂制造，塑料金属混成模型，高25厘米，收藏于洛杉矶加利福尼亚大学（UCLA）福勒文化史博物馆。“前伊贝吉”玩偶，是双胞胎的塑像，表达了约鲁巴人对未来的希望。

不同的拉丁美洲国家发展着。在阿根廷和乌拉圭早期被殖民统治的岁月里，很少有本地人死于欧洲的疾病。随着超过一百万欧洲人在1905至1910年间移民到这些国家，其中大多是西班牙人和意大利人，以“欧洲中心”为特征的文化在此得到了发展。与之不同的是，在中美洲和秘鲁，玛雅人和印加人的世系一直存延至今，他们自身的本土文化也随之得以蓬勃发展。

绘　画

殖民地艺术　在殖民时期，美洲本土传统和欧洲传统的结合在许多艺术和建筑中都明显地显示出来。例如，在墨西哥，巴洛克风格的建筑一度兴盛，但在其中可以看到对于细节写实这样一种本土固有风格的丰富表现与钟爱，远甚于大多数欧洲的巴洛克风格建筑（见第十五章）。在绘画中，本土艺术家们将他们自身的传统与天主教传统联系起来。

壁画《圣塔安娜教区居民的圣体节宗教游行》（图22.5）显示了欧洲和美洲本土传统的结合。这幅作品大约创作于1660年，由奎斯品·提托（Quispe Tito，1611—1681年）的追随者所绘。奎斯品·提托是一位印加血统的画家，他在秘鲁的库斯科工作。在这幅作品左边，走在队伍最前面的是一名身着印加皇室服装的印加首领，戴着融合了西班牙与被征服前的标志装饰的头饰。头饰上的鸟对于印加人来说有着魔力般的意义（一只羽毛鲜亮的活生生的鸟，站在他头顶高耸的冠沿上）。在那印加首领之后，是神父以及他们的助手。接下来的是圣体节游行的华丽马车，车上载着一尊教区圣徒的塑像，他手中持握着棕榈树，一个像丘比特的天使落在他的肩上。画的右边是当地教区居民。画的背景描绘的是欧洲名流从阳台上或透过阳台上挂着西班牙色彩明亮的帷幔的窗子，正在观看游行。

墨西哥的壁画运动　尽管殖民艺术中明显地融入了传统元素，教会及欧洲殖民地上流文化阶层都想压制当地传统。尤其是在墨西哥，勇敢的当地人在20世纪早期就已经开始激烈反抗，他们把传统看作是身份和自豪的源泉。自1910年开始暴力反抗波菲里奥·迪亚斯的政权后，墨西哥一直处

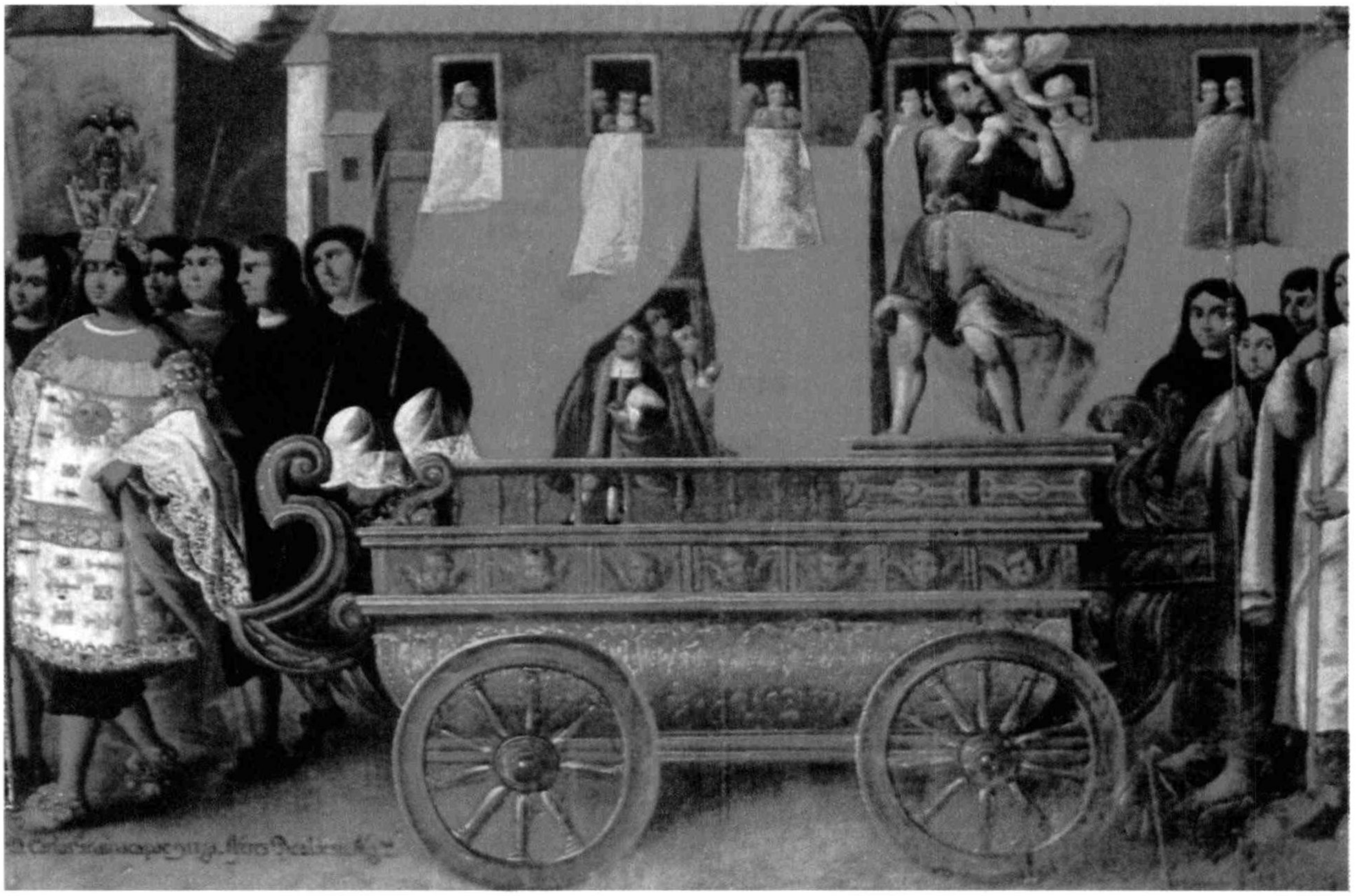


图22.5　奎斯品·提托的追随者所作，壁画《圣塔安娜教区居民的圣体节宗教游行》（局部），大约1660年，收藏于秘鲁库斯科哈同·鲁米约克艺术博物馆。壁画的另一部分描绘了一个为了盛大集会而特别设置的巨大的圣坛，它漆以银色的框架并以天使浮雕来装饰，这些天使头盔源于印加传统的羽毛头饰。

1800—1836年，拉丁美洲的独立运动

于社会和政治动荡不安的局势中。内战一直持续到革命领袖阿瓦罗·奥夫雷贡（Alvaro Obregón）于1920年宣誓就任总统才结束。奥夫雷贡认为，审美能力以及对绘画的独到鉴赏能导向革命性的转变。他也确信应该重新认同墨西哥本土文化的地位。因此，他开始了声势浩大的壁画工程，打算用赞美墨西哥过去与未来的绘画来覆盖全国公共场所的墙壁。20世纪20年代中期，壁画运动主要是由三位画家来实施，他们被称为“壁画三杰”——迭戈·里维拉（Diego Rivera，1886—1957年）、何塞·克莱蒙特·奥罗斯科（Jose Clemente Orozco，1883—1949年）以及大卫·阿尔法罗·希克罗斯（David Alfaro Siqueiros，1896—1974年）。

这三位艺术家开始了他们的壁画绘制生涯，然而墨西哥的阳光、雨水以及潮湿毁坏了他们的辛勤成果。1937年，希克罗斯在纽约市成立了一间工作室，工作室紧邻着一家化工厂，以便开发和试验新的合成颜料。第一个在工作间被使用的介质是“硝酸纤维素”，即通常所说的杜高牌漆，这种亮漆后来发展为汽车快干涂料。这种漆被希克罗斯大规模地使用在壁画上。《卡瓦特莫克打破神话》（图22.6）画于1944年，画家将它画在画板上以使其经得起地震。该画目前保存在墨西哥特拉特克的馆藏项目联合会。它描述了阿兹特克英雄的故事，这位英雄打破了西班牙军队不可战胜的神话。这一信息意味深长：预示着当地人民能够重新夺回政权。希克罗斯的这幅画也是对战胜欧洲纳粹的一种论断。

弗里达·卡罗　里维拉和另一位墨西哥著名画家弗里达·卡罗（Frida Kablo，1907—1954年）结婚，卡罗的作品起初被丈夫的名气遮蔽，但是她的声誉渐长，以至于现在她被认为是更伟大的艺术家。卡罗最负盛名的作品是她在一系列不同环境和场景下创作的极具特色的自画像。她曾说：“我画自画像是因为我常常觉得很孤独，因为只有我才是最了解自己的人。”她的自画像被认为是创作了一系列可供选择的自我，帮助驱除生命的伤痛。她几

图22.6　大卫·阿尔法罗·希克罗斯，《卡瓦特莫克打破神话》，1944年，用硝基壁画漆在醋酯塑性胶合板所作，92.9平方米，收藏于墨西哥特拉特克蒂庞收藏项目联合会。照片由戴斯蒙德·罗什福特博士拍摄。希克罗斯使用硝基涂料作壁画的实验创造出了丙烯酸树脂，现在仍被广泛应用。

乎一生都饱受苦难的煎熬：先是六岁时患上了小儿麻痹症，带给她的是右腿的萎缩；接着在十八岁那年，她遭遇了一场公共汽车和有轨电车相撞事故，她的骨盆和脊椎骨碎裂，脚被压伤，腹部和子宫被一根铁栏杆刺穿，导致了伴其一生的一系列的手术；最后是她与丈夫里维拉反复无常的关系。里维拉通奸事件众多，其中包括卡罗自己的妹妹，这件事深深伤害了卡罗。

名为《我与迭戈》的自画像（图22.7）反映了卡罗在婚姻中亲历的痛苦，以及他丈夫的不忠带给她的折磨。这幅作品的出彩之处就是超现实的细节部分。例如，卡罗一部分卷发缠绕着她的脖子，使人想到窒息。三颗珍珠般的眼泪加重了她面庞和眼睛中深切的悲伤。她丈夫的形象画在她的额头中，可能象征他控制着她的思想，这正是她极度痛苦的根源。画在她丈夫前额上的眼睛暗示她认为她对丈夫如神似的全知。

维弗雷多·林　古巴画家维弗雷多·林（Wilfredo Lam，1902—1982年）有着中国人和姆拉托人的血统，他的作品展现了欧洲和拉丁美洲文化间的一种紧密联系。林1923年去了欧洲，那时他二十一岁。他在欧洲生活了十八年，直到1941年，才返回加勒比海地区，并被纳粹投进了马提尼克岛（拉丁美洲）集中营。四十天后，获释并被送回了哈瓦纳，在那里他发现孩提时田园牧歌般的古巴已由于糖价的暴跌而被破坏殆尽了。

林的杰作《丛林》（图22.8）画于1943年，记录他对当时古巴的反应。这副画的尺寸几乎和毕加索的《亚威农少女》（图18.26）相当。1939年毕加索和林在巴黎结识，并成为朋友。在这幅画中，图腾形象的面部是以非洲人面具为基础的，如同毕加索一样。但是林的画与毕加索的绘画关键的不同之处是画中的人物密度。画面的每一寸空间都被占据，不仅是被蔗芽和丛林枝叶，同时也被人物形象本身所占满，他们的手臂看上去触及到地面。这个自然的世界被一个神秘的、神话般的原始幼兽所占据，它既是建设性的又是破坏性的。画面中的人物形象源于林对桑特里亚教和伏都教世界的痴迷。

费尔南多·博特罗　哥伦比亚艺术家费尔南多·博特罗（Fernando Botero，1932年生）因所画“肿胀”或“膨胀”的人物形象而闻名，这些人

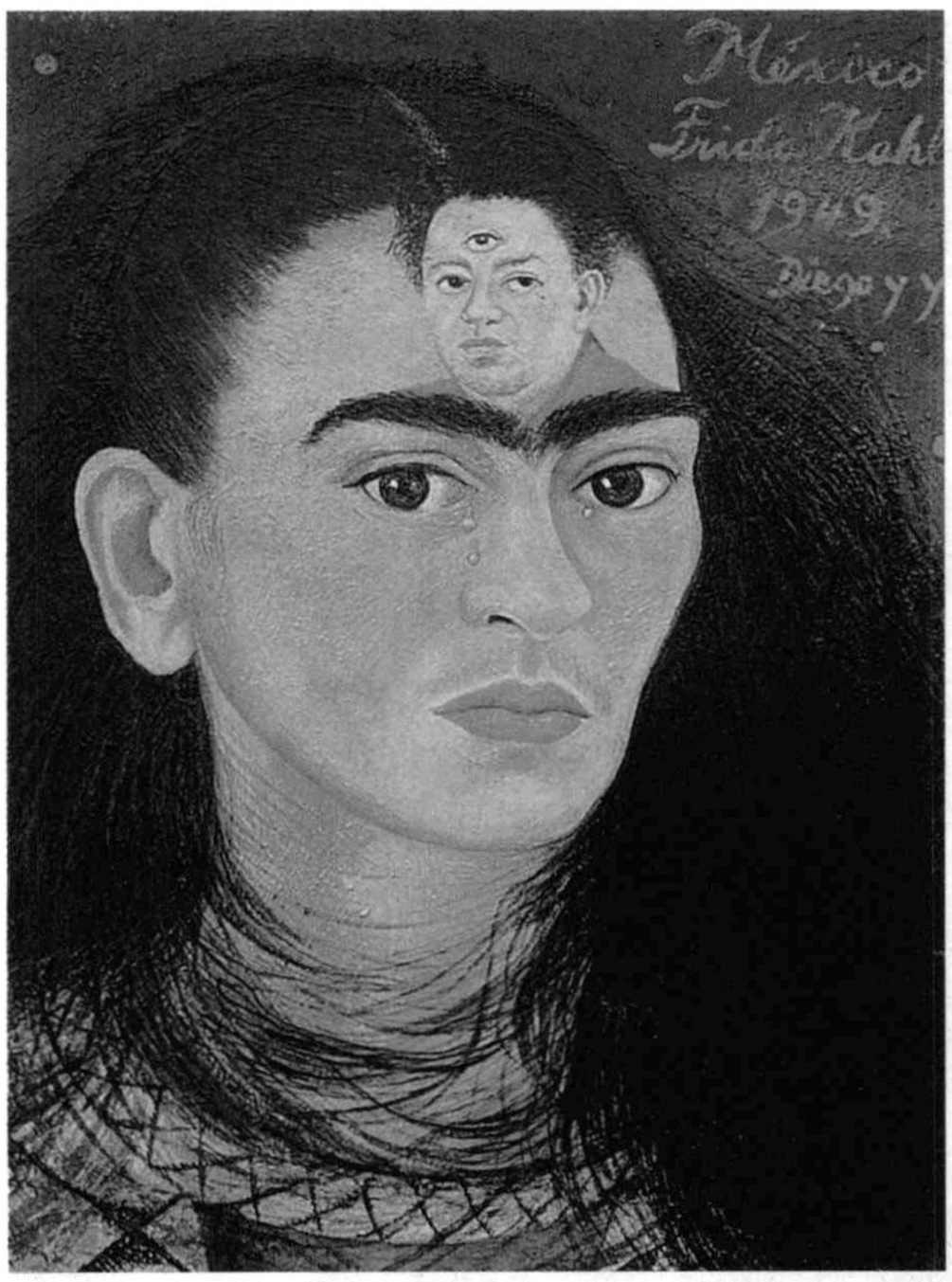


图22.7　弗里达·卡罗，《我与迭戈》，1929年，布面油画，29.8×22.4厘米，私人收藏。卡罗的父母说：“（卡罗和里维拉的婚姻）就像是大象和鸽子之间的婚姻。”卡罗描述她的婚姻是她的“第二次事故”（在她十八岁那年的车祸是她的第一次事故）。

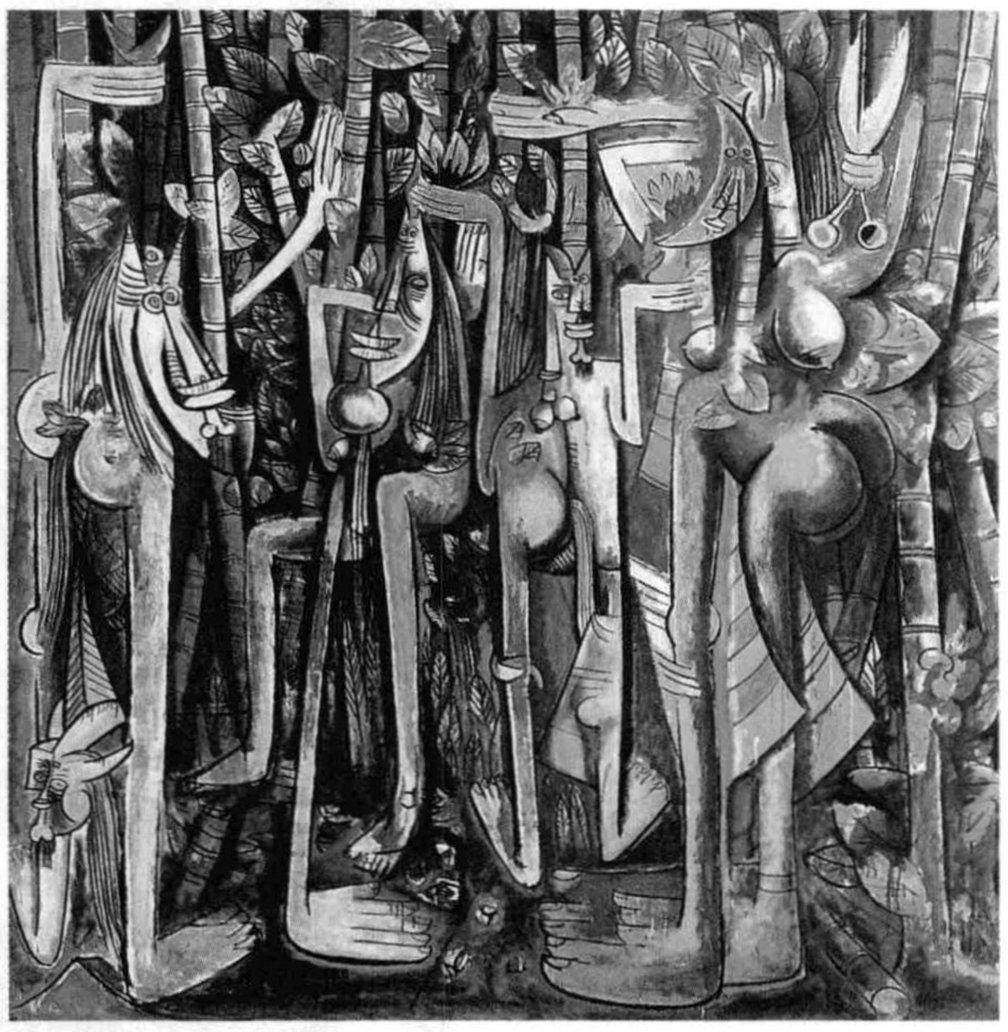


图22.8　维弗雷多·林，《丛林》，1943年，树胶水彩画，帆布装裱，2.39 ×2.30米，收藏于纽约现代艺术博物馆。作为一个中国移民与古巴黑人母亲生下的儿子，林在巴黎学习了非洲艺术，并且吸收了毕加索的风格，以试图探索与他自己出身相合的艺术风格。

图22.9　费尔南多·博特罗，《十二岁的蒙娜丽莎》，1959年，油彩和蛋彩画，在帆布上所作，2.11×1.96米，收藏于纽约现代艺术博物馆。博特罗20世纪70年代移居巴黎，开始创作他的膨胀人物大青铜雕像。

物形象像气球一样布满画布，讽刺地描绘了拉丁美洲的统治精英阶层。他解释说："当我把这些事物画得膨胀时，我进入了一个具有丰富民间形象的潜意识精神世界。"《十二岁的蒙娜丽莎》（图22.9）画于1959年，这副画浓缩了三个形象：莱昂那多·达芬奇的原作（图13.23），维拉斯·奎兹的《侍女》图中的玛格丽塔公主（图15.23）以及《爱丽丝梦游仙境》。常被指为蒙娜丽莎"神秘的"微笑，在这幅画中变成了像猪一样的滑稽可笑。博特罗揭示了拉丁美洲贵族的贪婪挥霍以及他们对土地和人民的吞食。

音　乐

拉丁美洲有丰富的音乐遗产，既有流行音乐，也有传统音乐。流行音乐中最盛行的形式是那些与舞蹈相联系的音乐，比如来自阿根廷的探戈舞曲，巴西的桑巴舞曲，以及哥伦比亚的帕西约舞曲。灵感来自拉美的舞蹈包括加勒比的卡里普索，古巴的伦巴舞曲，巴西的伦巴达，甚至是玛卡瑞娜。

拉美音乐中最流行的一种乐器是吉他。吉他在西班牙和西班牙语拉丁美洲各国文化中有很长的历史。吉他被许多作曲家使用在民间音乐和古典音乐中，包括巴西作曲家海特尔·维拉-罗伯斯（Heitor Villa-Lobos，1887—1959年）。

拉丁美洲最著名的古典作曲家维拉-罗伯斯出生在里约热内卢。在跟随父亲学习音乐后，他以在咖啡馆演奏大提琴为生。他研究和搜集真正的民歌和印第安歌曲，这两类歌曲的旋律后来被他用于古典音乐的创作。维拉-罗伯斯认为民间音乐能反映民众所特有的生命力与激情，以及他们独

交融　巴赫在巴西

维拉－罗伯斯的《巴西巴赫风格组曲》，有一种令人感兴趣的音乐风格，即它糅合了拉美与欧洲的音乐。其灵感源自德国巴洛克音乐风格作曲家约翰·塞巴斯蒂安·巴赫，该作品是他对记忆和传统的礼赞，并得以流传后世。在这部作品中，维拉-罗伯斯将巴西的旋律与巴赫的重复旋律相结合，实现了拉丁和德国音乐风格的融合。这一风格穿越世纪，也跨越了文化和洲际。

对于维拉－罗伯斯来说，巴赫是一位原型的作曲家，因为巴赫从纯朴的民间曲调中引发了灵感，然后将它们发展成复杂的复调乐曲。《巴西巴赫风格组曲》包含九个乐章，每个乐章都为不同的乐器组合配谱。例如，第一乐章是为八支大提琴配谱，第三乐章是为钢琴和管弦乐器配谱，第六乐章是为长笛和八松管配谱。

《巴西巴赫风格组曲》中最著名的是第五乐章，包括源于巴西民歌的优美的咏叹调。本乐章是维拉-罗伯斯以无伴奏大提琴的风格为女高音和八支大提琴而作。在乐曲编排中，它的优雅和美妙就是一个例子，说明文化的相互作用会产生新的和令人兴奋的艺术形式和风格。

特的精髓。他将这一精髓反映到了他为合唱和交响乐所作的大型作品中。

文　学

拉丁美洲文学主要是有两种语言：西班牙语和葡萄牙语。在现当代拉美小说中出现的众多形式和丰富想象让人惊叹。许多作家所共同关注的是对想象力的探究。有三位作家尤为引人注目：阿根廷的长篇小说家、散文家和短篇小说作家豪尔赫·路易斯·博尔赫斯，现代哥伦比亚小说家以及短篇故事作家加布里埃尔·加西亚·马尔克斯，以及智利的小说家伊莎贝尔·阿连德。

豪尔赫·路易斯·博尔赫斯　豪尔赫·路易斯·博尔赫斯（Jorge Luis Borges，1899—1986年）最著名的作品是被他命名为《虚构集》的短篇神秘小说集。这些作品引发哲学沉思，尤其是对人类栖息的神秘宇宙的思索。博尔赫斯的小说介于散文体和自传体之间，他以哲学式的反思，将家史中发生的事件名实相济铺叙出来。他的短篇小说常常包含这样一个环节，就是使主人公面对一个谜团或问题，而这些谜团与问题很多时候必须以侦探故事的方式来解析。

博尔赫斯的作品中最有效的暗喻之一就是迷宫。主人公（和读者）被置身于一个迷宫中，当主人公获得了对想象世界的认识后才能解脱出来。博尔赫斯常常将“真实”和幻想相结合，将历史题材和虚构景象相结合，因此他的读者常常会因此而感到迷惑，被迫重新考虑虚构和现实之间的关系。

加布里埃尔·加西亚·马尔克斯　如果说博尔赫斯是短篇小说的大家，加布里埃尔·加西亚·马尔克斯（Gabriel García Márquez，1928年生）则是长篇小说的巨匠。他的作品《百年孤独》（1967）以一种不可预测却又令人信服的方式将“真实”和幻想融为一体，这种风格已经被逐渐认识并被称为“魔幻现实主义”。魔幻现实主义将现实事件与令人难以置信和荒诞的事件交织在一起，试图传达生活的真相。在魔幻现实主义中，关键事件不必有符合逻辑的解释，神秘是必不可缺的一部分。他谈道：“在我所有的作品中没有一条单一的线，这些作品在现实中也没有基础”。像其他的魔幻现实主义者一样，加西亚·马尔克斯认为他的作品同时表达了幻想的真实以及“现实”的真实。

伊莎贝尔·阿连德　在加西亚·马尔克斯获得诺贝尔文学奖的那年，伊莎贝尔·阿连德（Isabell Allende，1942年生）出版了她那部引人注目的小说《幽灵之家》（*The House of Spirits*）（1982年）。如同加西亚·马尔克斯的《百年孤独》，阿连德的小说创造了一个虚构的世界，这个世界重构了国家的历史。在她的经历中，1975年当她的叔叔——智利总统萨尔瓦多·阿连德被暗杀后，她就离开了她的家乡——现代智利，从此流亡海外。如同加西亚·马尔克斯一样，阿连德运用了魔幻现实主义技巧将现实事件与难以置信的奇异怪诞的事件编织在一起，用以表达生活的真实。

阿连德解释她运用这些技巧的原因时说：“因为在拉丁美洲，我们崇尚梦想、激情、执著以及情感。”如她所说的，“有部分原因归于我们的家族意识、宗教意识、还有迷信观念”，但是大多数是因为“在拉丁美洲，每天都有怪诞稀奇的事情发生，这些不是我们编造出来的”。

表格22—1　现代非洲和拉丁美洲作家

非洲作家
奇努亚·阿切贝（1930年生），尼日利亚人，《解体》；《上帝之箭》（小说）
沃尔·索因卡（1938年生），尼日利亚人，《狱中的诗》；《死亡和国王的马夫》（戏剧）
J·M·库切（1940年生），南非人，《等待野蛮人》；《耻》（小说）
拉丁美洲作家
豪尔赫·路易斯·博尔赫斯（1899—1966年），阿根廷人，短篇小说集《虚构集》
加布里埃尔·加西亚·马尔克斯（1928年生），哥伦比亚人，长篇小说《百年孤独》
伊莎贝尔·阿连德（1942年生），智利人，长篇小说《幽灵之家》

文化影响

20世纪的非洲大陆一直处于不断地变动当中，其政治结构已经从欧洲的殖民地国家转变为现代民族国家。它曾经是一个意识形态竞争的战场，其中既有国内的，也有国外的意识形态竞争，包括马克思主义启示下的革命，基督教徒的布道以及伊斯兰教文化的渗透。

当代非洲的部分地区持续遭受高发病率的传染性疾病的侵袭，包括疟疾和艾滋病。一些非洲国家也正逐步走向现代化和民主化。南非近来的发展证实了非洲大陆在政治、社会、经济方面的活力和影响力。艺术方面，非洲音乐持续影响着西方的作曲家和演奏者，非洲音乐和舞蹈演出团体的表演赢得了世界（尤其是美国）的喝彩。

现代拉丁美洲经历了重大的社会和政治变革。一些国家的革命发生在20世纪早期，包括阿根廷、巴西以及墨西哥。在稍后的动荡不安中，墨西哥成为其中心之一，并于1910年发生了革命，最成功地重组社会结构并促进了经济和政治更新。

拉丁美洲的艺术传统持续影响着全球的画家、作家以及音乐家。聚焦于社会和政治的墨西哥壁画传统对于20世纪欧洲和美国的艺术家有着较为重要的影响。表现复杂心理的墨西哥肖像画，尤其是弗里达·卡罗的绘画，在艺术界有着持续不断的影响。除此之外，南美小说家的魔幻现实主义，特别是加布里埃尔·加西亚·马尔克斯的作品，被全世界作家模仿和改编。最后，拉丁美洲的音乐一直是全世界最具国际影响力的音乐之一。

关键术语

克里奥尔人
埃米尔（酋长）
黑人文化传统认同
（南非）种族隔离
杰莱德
话鼓
领唱——应和模式
多旋律
基调强节奏
苏克斯
非洲节拍
时尚生活
欧洲中心的
湿壁画技法
硝酸纤维素
桑特里亚教
桑巴舞
卡里普索
魔幻现实主义

可供进一步深入学习的相关网站：

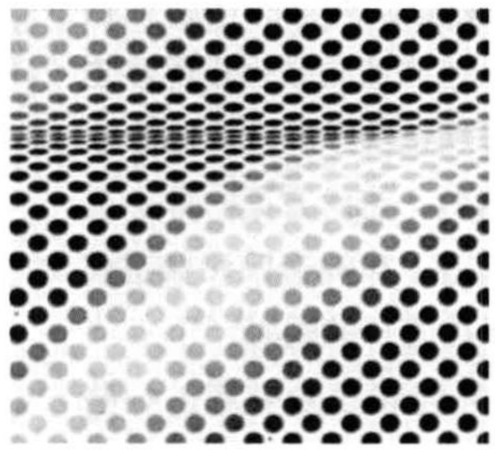
http://cit.itc.virginia.edu/%7Ebcr/Bayly/Bayly.html
（贝利艺术博物馆的非洲艺术。）

http://globetrotter.berkeley.edu/Elberg/Soyinka/soyinka-con0.html
（哈里·克莱斯勒与诺贝尔文学奖得主沃尔·索因卡关于创作、戏剧艺术和政治的激进主义的访谈。）

http://www.artsonthepoint.org/fantasy_coffins/creators.html
（该网站主要展示凯恩·奎和帕·乔两位非洲当代艺术家的艺术作品。）

http://www.rdpl.red-deer.ab.ca/villa/heller.html
（一个极好的报道音乐家海特尔·维拉-罗伯斯的生活与作品的网站。）

http://www.themodernword.com/gabo/
（一个内容丰富的关于世界最著名作家之一加布里埃尔·加西亚·马尔克斯的网站。）

	历　史	艺术与建筑	文学与哲学
1925—1926年		格鲁比亚斯 (Gropius)，鲍豪斯建筑学派	
20世纪30年代后期	鲍豪斯建筑学派被纳粹查封		
1933年	格鲁比亚斯、密斯·凡·德·罗从德国移民到美国		
1942—1943年		赖特设计古根海姆美术馆 (建于1957—1960年)	
1943年			萨特 (Sartre)，《存在与虚无》(*Being and Nothingness*)
1945年	美军向日本投放原子弹；二战结束		
1947年	马歇尔计划出笼		
1948年	以色列宣布成立		
1949年	北约成立		德·波伏瓦 (De Beauvoir)，《第二性》(*The Second Sex*)
1950年	世界首家超市在西雅图开业	波洛克 (Pollock)，《秋天的韵律》(*Autumn Rhythm*)	
1950—1952年		密斯·凡·德·罗 (Mies Van der Rohe)，芝加哥湖滨公寓	
1950—1955年		勒·柯布西耶 (Le Corbusier)，朗香教堂	
1952年		凯奇（Cage），《四分三十三秒》(4′33″)	贝克特 (Beckett)，《等待戈多》
1954年	雷·克罗克买下麦当劳的经销权		
1956年			金斯伯格 (Ginsberg)，《嚎叫》(*Howl*)
1957年		伯恩斯坦 (Bernstein)，《西区故事》(*West Side Story*)	
1961年	柏林墙建立		
1962年	美侵占古巴失败	沃霍尔 (Warhol)，《玛丽莲·梦露对折画》(*Marilyn Monroe Diptych*)	
1964年		卡普罗 (Kaprow)，行为艺术"家庭"	
1965年	美军侵略越南 美国国家艺术和人文基金会成立		
1969年	阿波罗11号登上月球		
1973年	国会听审"水门事件"		
1974年	尼克松引咎辞职		
1977年		皮亚诺和罗杰斯，蓬皮杜中心	
1977—1978年		盖瑞，盖瑞家宅	

第二十三章

丰裕时期：二战及战后

安迪·沃霍尔，《玛丽莲·梦露对折画》，1962年，布面油画，两块版，2.08×2.90米，收藏于伦敦泰特美术馆。

1949年，战后的欧洲

本章概览

二战及战后

存在主义和抽象思潮改变着人文学科的面貌

流行文化

现代社会和艺术之间的思想交流及其影响

二战及战后

第二次世界大战期间，至少1700万士兵阵亡，1800万平民死于战乱。欧洲和亚洲的经济受到重创。战时作为同盟国的苏联，战后出于对资本主义的妖魔化和不信任，逐渐破坏了二战的胜利果实。只有一点可确信无疑：人类现在有能力彻底地自我毁灭。

1940年5月10日，即希特勒入侵波兰和英法被迫对德宣战后的第九个月，德国军队向北入侵“低地国家”（荷兰、比利时、卢森堡三国，因地势低洼而得名）。德军穿过比利时侵入法国后，并没有直接进攻巴黎，而是向英吉利海峡开进，试图把法国和其盟友英国分开。当被困在敦刻尔克海滩的三十余万英法联军最终撤到英国后，希特勒继续向巴黎推进。6月13日，法国政府不战而退，宣布巴黎为“不设防城市”。6月22日，马歇尔·亨利·贝当和德国签署停战协定，交出约三分之二的领土由德国控制，自己则掌管剩下的地中海地区。其总部设在小城维希，因此人们战后把当局政府视为德国的傀儡，称为维希法国。

希特勒原本认为，英国失去了法国的支持很快就会投降，但结果并非如此。英国新上任的首相温斯顿·丘吉尔（1874—1965年）出席下议院会议时发表了如下演讲：

> 我没有别的，只有热血、辛劳、眼泪和汗水贡献给大家。在我们面前是最严酷的考验，在我们面前是许多个月的奋斗和痛苦。你们若问：我们的决策是什么？我说：我们的决策就是用上帝所能给予我们的全部能力和全部力量在海上、陆上和空中进行战争；同一个在人类黑暗和痛苦的罪恶史上从未见过的穷凶极恶的暴政进行战争。这就是我们的决策。
>
> 你们若问：我们的目的是什么？我可以用一个词来答复：胜利，不惜一切代价争取胜利，无论多么恐怖也要争取胜利，无论道路多么遥远艰难，也要争取胜利，因为没有胜利就无法生存。

1940年8、9月间，希特勒发动对英国的大规模空袭，力图打垮英国。但在大不列颠“最光辉的时刻”（丘吉尔语）中，德军最终没能赢得英国的制空权。此后，英国人的抗战决心大大加强。

与此同时，在太平洋战场，日本领导人与法国维希政府达成协议，日本侵占法属印度支那（越南），然后进逼中国。日本昭和天皇裕仁（1901—1989年）表示：如果美国加入同盟国，并进军欧洲战场，日本将与希特勒结成轴心阵营。为迫使美军参战，日军于1941年12月7日偷袭了美军在夏威夷珍珠港的海军基地。被激怒的美国立刻向日本宣战，德国基于和日本的伙伴关系也向美国宣战。1941年末，战争在世界范围内爆发了。

逐渐地，同盟国在欧洲和太平洋战场占据了上风，一系列转折点陆续出现。在北非，盟军击败了德国元帅“沙漠之狐”——埃尔温·隆美尔。在俄国，苏联军队在斯大林格勒（伏尔加格勒）击退德军。在意大利，盟军在西西里岛的登陆很快迫使意大利投降。1944年6月6日（代号“D日”），盟军重新夺回法国北部海岸（图23.1）。击败德国的一个决定性因素就是盟军掌握了制空权，从而破坏了德国的工业基地和石油生产能力，并截断了其对作战区域的军需给养。

当盟军攻进柏林的时候，希特勒在堡垒里自绝身亡。他发动的这场战争造成数以百万计的军民死亡，其中死在集中营里的犹太人就多达七百万，仅波兰的奥斯维辛一处，“最高日处死量”为一万二千人 。1945年5月8日，丘吉尔和美国总统哈里·S·杜鲁门（1884—1972年）宣布欧洲战场胜利。1945年8月6日，美国向日本广岛投掷了其新研制的原子弹，三天后，又将原子弹投掷于长崎。1945年9月2日，日本宣布投降。

冷战及经济复苏

许多历史学家把二战视为一战遗留的敌对情绪的复燃。依据这一观点，20世纪20到30年代就可以看成是持续的休战期。二战使欧洲失去了在世界政治和文化上的中心地位，使日本满目疮痍，因此裕仁天皇称当时日本的情形是“无法忍受但必须忍受”。

重建欧洲和日本需要大量投资。美国国务卿乔治·C·马歇尔（1880—1959年）提出经济援助欧洲各国的想法，即“马歇尔计划”，条件是各国要为了双边利益而共同努力。马歇尔计划为欧洲带来了历史上从未有过的繁荣和富裕。对日本，道格拉斯·麦克阿瑟将军（1880—1964年）审核通过了新的民主宪法，宪法禁止日本一切用于陆战、海战、空战及其他战争形式的武器制造。

图23.1　盟军登陆诺曼底。照片时间是1944年6月6日（即“D日”两天后），增援部队陆续到达法国领土。通过照片中港口停靠的舰队，空中飘浮着的阻塞气球（译者按，阻御敌机空袭用）以及地面排列的坦克，很容易看出盟军的规模。

因此，日本成了世界上唯一没有高额军费开支的强国，这也促进了其经济的发展。

为了争夺世界霸权，美国和苏联两国明争暗斗，其“冷战”焦点集中在欧洲。美国的盟友包括大部分西欧国家，苏联则控制着东欧。到1950年，作为早期的帝国主义力量，欧洲已失去其大部分的海外殖民地，东南亚、非洲、拉美的一些国家陆续成为美苏争夺霸权的冲突点。

虽然西欧丧失了政治影响力，但它逐渐发展成为强大的经济联盟——欧洲经济共同体或欧洲共同市场（现名为“欧盟”），这给欧洲大陆带来了财富。当苏联控制下的东欧经常出现食物和商品短缺时，西欧和美国经济相反却获得了五十年突飞猛进的发展。依据新宪法，日本的军费开支大大减少，其重心转向经济。到1970年，其消费产业已在世界遥遥领先。到1996年，日本的国民生产总值（GNP）已经是法国的四倍，德国的三倍左右了。

战后这段时期可以看作是一次从破坏和毁灭走向富裕和繁荣的变迁。一切皆有可能：有远见的人曾经预测有一天每个家庭都可能拥有一台电视机，音乐能用立体声音播放，人类可能飞上月球，电脑能够翻译数据、开车或打扫房间。更重要的是，种族歧视会消失，妇女会得到平等对待，世界和平会成为可能。不过这些都只是在梦想中而已，现实要复杂得多。

存在主义哲学

集中营里“人对人的非人道行径”，特别是法国维希政府数以千计的走狗与纳粹勾结，或者至少是对纳粹的暴行视而不见，这一系列可怕的事实促发了一股关于个人选择责任问题的思潮——存在主义。它源于丹麦哲学家克尔恺郭尔（Kierkegaard，1813—1855年）的思想，他坚持认为主观和内心的因素在生活中有不可小觑的作用。克尔恺郭尔用术语“存在的个体”来描述主观想法，后来的“存在主义”一词即由此而来。克尔恺郭尔重视人生活中的道德本性，每一个体都对自己的选择和承诺负责。他认为这些选择需要尊重他人，这代表了一个人的道德品行，是一种超越了物质生活局限和变化的精神信念。

让·保罗·萨特　和克尔恺郭尔一样，法国哲学家让·保罗·萨特（1905—1980年）也重视存在主义的伦理道德方面。但不同的是，萨特是无神论者，他不赞同精神或宗教的层面。萨特哲学的中心论点从“存在先于本质”开始，这一观点认为，人由自己的选择和行为造就，其他任何事物都不能决定或预先确立人的本质。重要的是人会变成怎样，通过各种选择、决定和承诺，自己会变成什么人——这些问题一直困扰着人类，但却一直没有得到最终解决。

这一基本观点和另一观点相关：人与他者相

1997年，欧盟成员国

互联系而存在，其存在受人际关系和社会环境的影响，并且环境中还包含着频繁的决定性选择。人类做出的这些选择是必要的，且是不可逃避的。进一步说，这些选择不仅使个人成为他们或她们自己，而且使个人对他人和自己负责。当人们逃避这一责任时，就会处于萨特所描述的“自欺”状态，因为他们否定了自己去做、去想、去行动或成为真正自我等等的自由。

萨特哲学思想的时代背景是二战时期，尤其是纳粹占领法国，在那段时间里，他逐渐认识到，通过种种方式，人的肉体自由会受到限制，人的生命会受到威胁。但是，他坚信，无论外在的情境如何，个人总能在思想上有意识地否定甚至超越不利的外在环境。就像在生活中通过扮演不同角色而定位自己一样，人们如何面对外界环境也决定了他们会变成怎样。人们身份的确定，并不在于他们所处的环境或角色，而在于他们面对这些因素时所做出的选择。

西蒙娜·德·波伏瓦　关于人在选择自己生活时必须承担责任的观点，西蒙娜·德·波伏瓦（1908—1966年）与萨特是一致的。不过，德·波伏瓦也有其独特之处，她着重研究影响人们伦理决定的一个经常性因素——模糊性。

德·波伏瓦最重要的贡献涉及她对女性的研究。在其开创性著作《第二性》中，她回顾了历史和神话，使人们了解20世纪中叶妇女的地位。她还在分析女性成长的生理基础后，得出结论：女性和男性存在生理上的差别是毫无疑问的，但他们生活经历的不同却是由社会的差别对待决定的。德·波伏瓦滔滔雄辩，呼吁女性从男性中独立出来，打破女性只能依附于男性的传统观念。走在时代前列的她拥有这样的信念：在男性占主导地位的世界里，

女性要联合起来施加压力以争取改变。

美国抽象艺术

存在主义成为战后的主导哲学，艺术也开始强调个性表现。尤其在美国，一个高度自我和主观的艺术团体——抽象表现主义成长起来。

抽象表现派艺术家的作品尽管风格各异，但他们重视行为表现和反对具象化美学的特征却是一致的。

20世纪30年代，许多艺术家不再绘制由美国工作成就管理委员会（Works Progress Administration简称WPA）提供支持的壁画，美国政府也认可了这种转变。那时画架艺术工程作为新政的一部分出现了：艺术家每月得到95美元的补助，虽然这笔收入不能使艺术家们发财，但它保障了艺术家们的基本生活。许多参与此工程的艺术家成为了美国40年代的先锋人物，其中包括杰克逊·波洛克、威廉·德·库宁和马克·罗斯科。

杰克逊·波洛克　杰克逊·波洛克（1912—1956年）出生于怀俄明州，30年代来到纽约，师从托马斯·哈特·本顿，本顿对大幅绘画的兴趣影响了他。40年代中期，波洛克开始创作一系列被称为“滴画”的作品。他的创作受精神分析学的影响，他也对艺术中“无意识”的作用兴趣盎然。波洛克绘画中的决定性突破，还要归功于为躲避欧洲战火而来到美国的超现实主义艺术家们所提出的“心理自动化”观点。此外，1939年在纽约首次展览的毕加索作品《格尔尼卡》（见第二十一章）也给了他深深的影响。

波洛克的绘画方式可以从其1950年的作品《秋天的韵律：第30号》（图23.2）中看出。他是这样作画的：把一幅巨大的画布铺放在地上，然后围着画布疾走，并将颜料不断滴洒、泼溅在画布上。尽管波洛克自称其在作画前有明确的意图，但他的作品看上去却很随意。画面没有明显的上方或下方，只是在波洛克签名时才临时决定的。整幅画就是一张由无数散漫无际的点形成的网，看上去熙熙攘攘，毫无主次。

波洛克的风格成为后来所谓的“行动绘画”，因为它传达了艺术家的身体动作。创作“滴画”时，波洛克会舞动他的胳膊乃至整个身体。对他来说，作画时的这些动作是很重要的部分，“作品”与其说是一个完成的产品，不如说是创作过程。

威廉·德·库宁　和波洛克一样，威廉·德·库宁（Willem de Kooning，1904—1997年）也表现出对这种创作行为的兴趣，而不是再现构思好的想法。1926年，德·库宁从荷兰移民到美国时是一名肖像画家。他虽然曾经深受立体派艺术家的影响，但很快就转向超现实主义，开始用

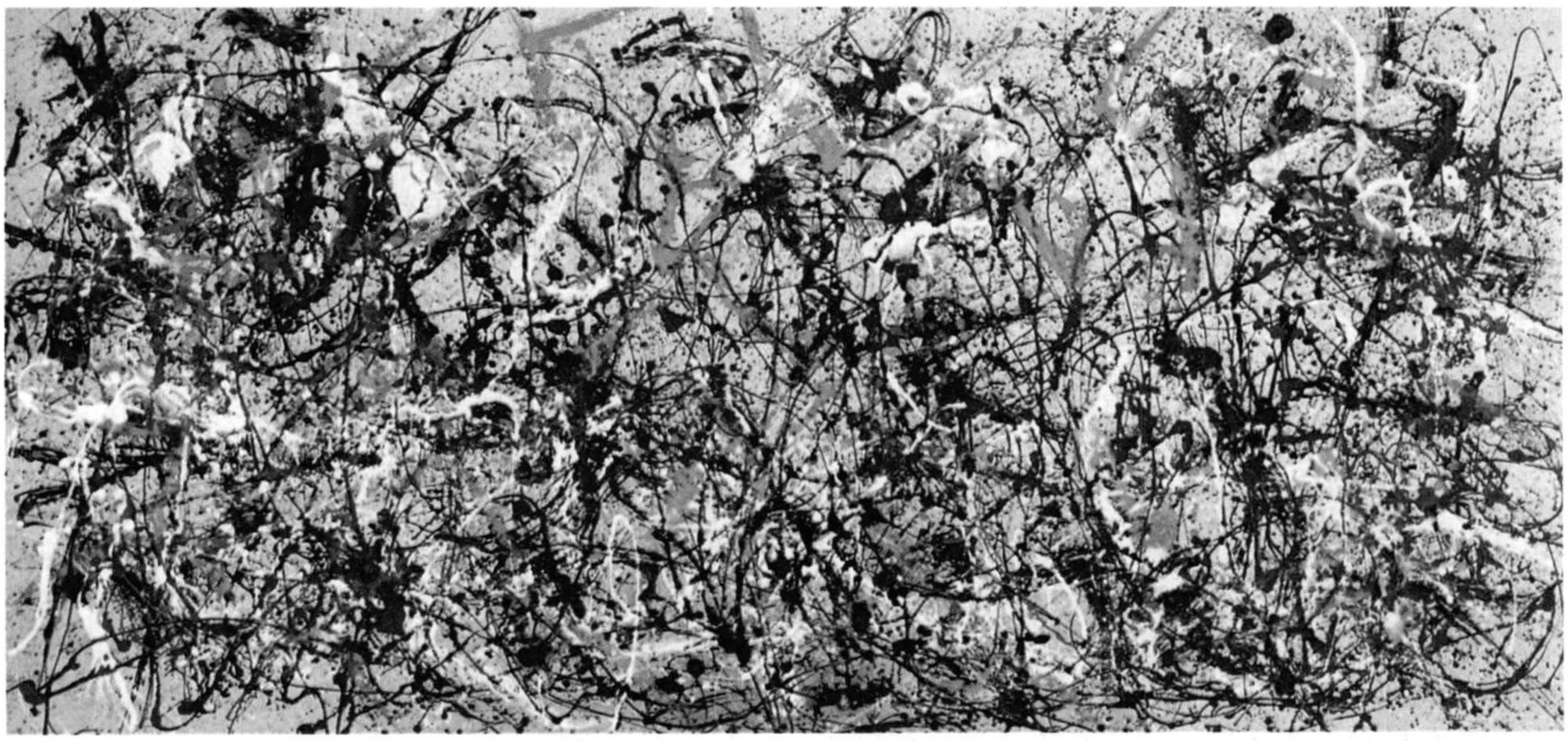


图23.2　杰克逊·波洛克，《秋天的韵律：第30号》，1950年，布面油画，2.66×5.25米，收藏于纽约大都会博物馆。因为作品中没有可识别的物体，所以被称为“抽象表现主义”。波洛克的个人绘画技巧被称为“行动绘画”，因为其非常活跃的身体动作——他将颜料不断滴洒、泼溅在平铺于地面的画布上，其创作出的艺术有很大的偶然性。

粗大的线条作画。在他1950年的作品《发掘》（*Excavation*）（图23.3）中，暗色调的系列轮廓线互相连锁，在多重色彩的背景上形成一个有机的几何空间。从不同的角度观察，会发现不同的东西：一系列的牙齿、眼睛，甚至最中间的红、白、蓝区域会使人联想到美国国旗。德·库宁的目标是创造一个“无焦点”平面，即观察者的双眼永远找不到一个定点。这种迷乱是德·库宁作为移民和难民感受到的，反映了当时的社会现状。

马克·罗斯科　马克·罗斯科（Mark Rothko，1903—1970年）是抽象派“色域绘画”的代表人物，他的作品以缺乏可辨认的图像与空间遐想和拥有大块色彩为特征。作为一个移居美国的俄国艺术家，罗斯科极度地痛苦，反思着自己和作品。他最终于1970年在画室中结束了生命。1958年的作品《红、黄、黑》（图23.4）展示了罗斯科油画最出名的特点：柔和、细腻的长方形色块。通过运用几层薄颜料创作绘画，罗斯科使其作品的矩形边缘显出微微发光的朦胧和柔和。这些色块如同层层相接的漂浮云朵。作品微妙的色彩和谐地悬浮于模糊的空间里，时隐时现。他希望以此来表现“悲哀和永恒”情绪。他视其画作为一种情感体验的背景，观画人可以从中体验到从静谧到愉悦的悲哀。

海伦·弗兰肯瑟勒　美国艺术家海伦·弗兰肯瑟勒（Helen Frankenthaler，1928年生）属于第二代抽象表现主义者，她赋予罗斯科色域绘画精妙的色彩以更自由的形式。1966年，其作品《淡紫色地带》（图23.5）是她抽象绘画风格的代表作。和波洛克一样，弗兰肯瑟勒在不着底色的画布，即没有涂黏着剂或打石膏底（空白的）的画布上作画；喜欢在平铺于地上的大幅画布上而不是在画架上作画。和波洛克不同的是，她把颜料直接倾倒在画布上，以使颜料渗染画布。首先上油色，先用松脂稀释直到变成流动的液体；然后用丙烯酸颜料上色，也是先用水把它稀释并调匀成水彩一样。其实践创造了柔软光滑的生物形态，.当其与色彩完美融合

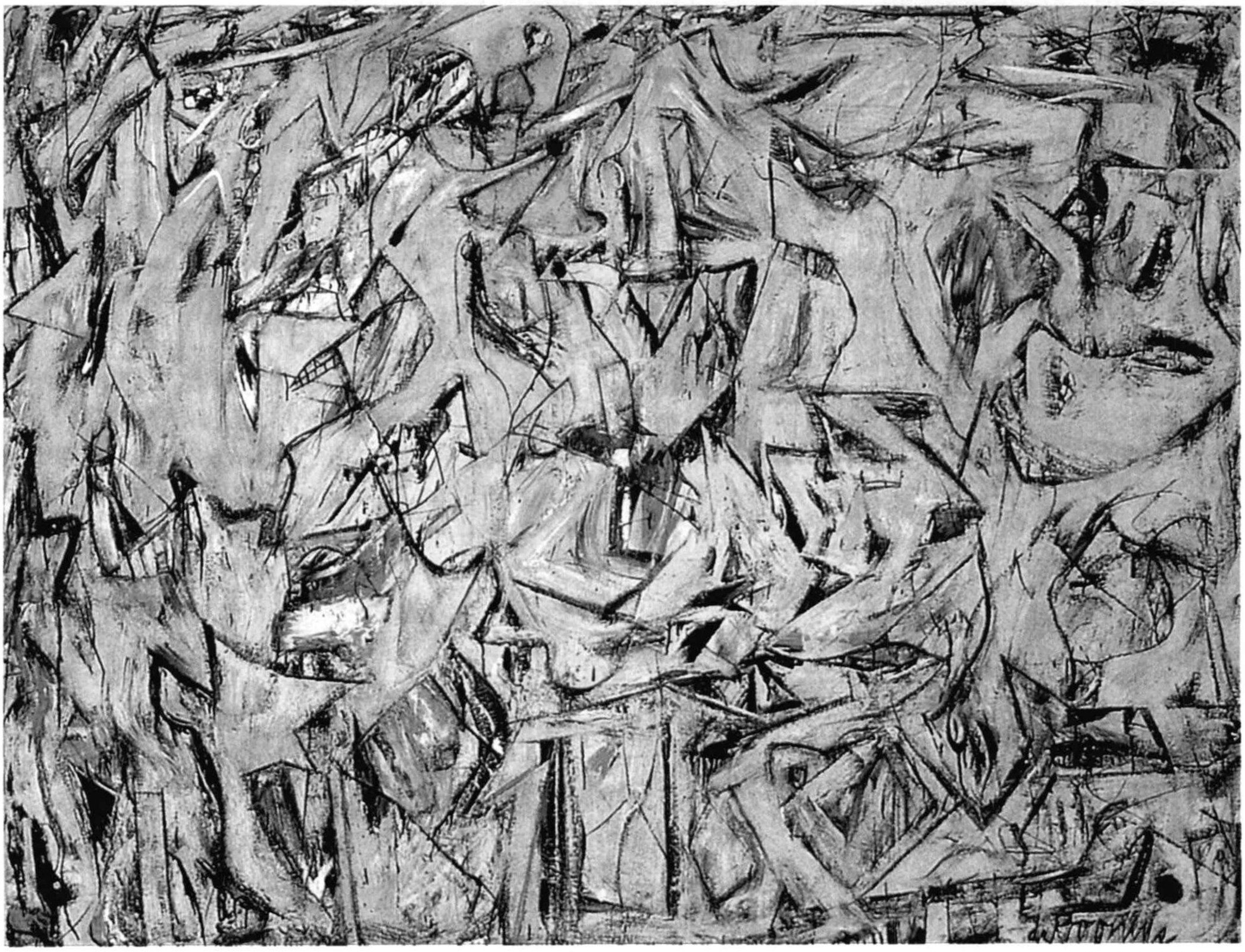


图23.3　威廉·德·库宁，《发掘》，1950年，布面油画，2.04×2.54米，收藏于芝加哥艺术学院。在德·库宁的许多画作中，残缺不全的人体似乎隐约地显示在网状的画面之后、之间、之上。

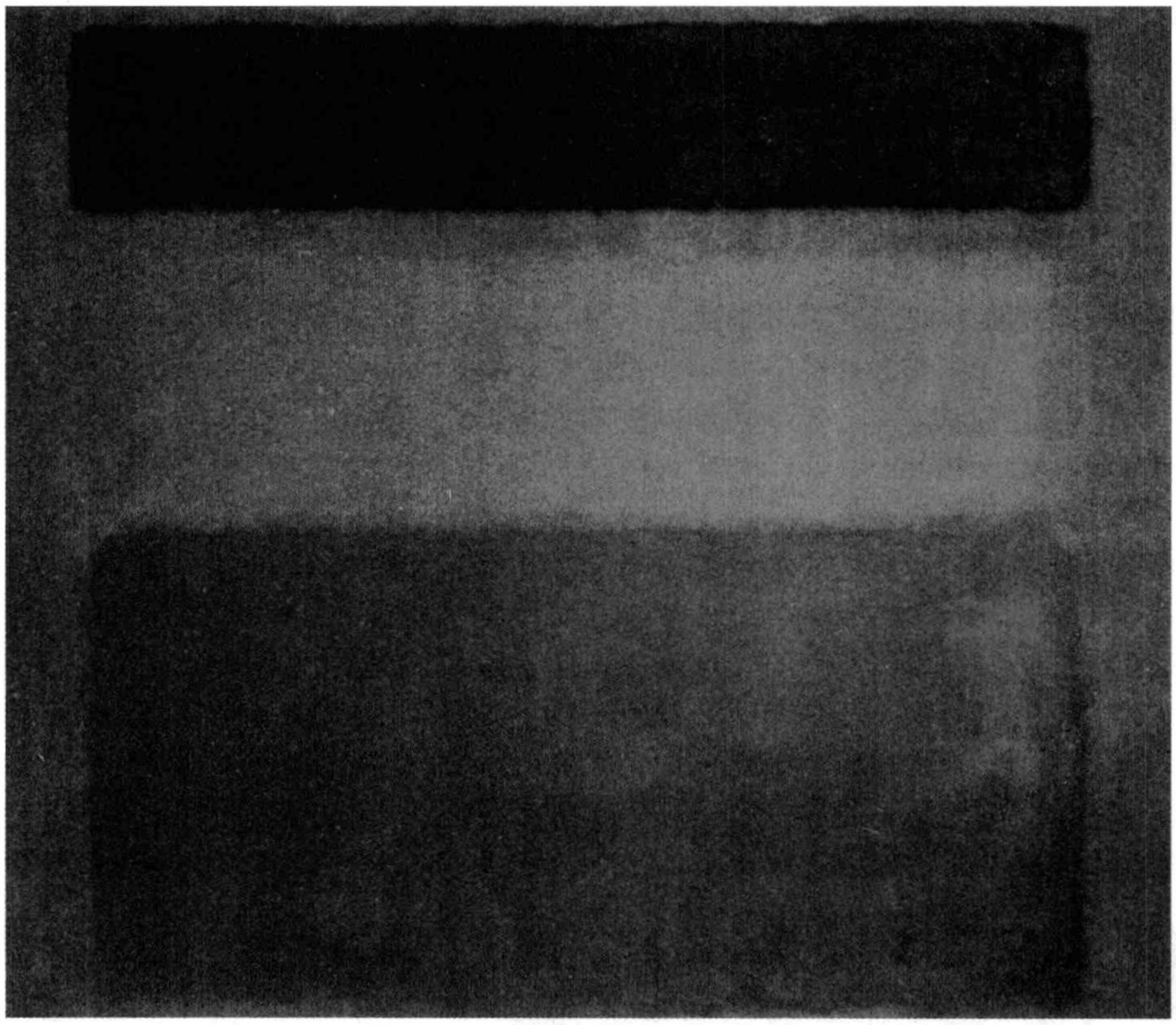


图23.4　马克·罗斯科，《红、黄、黑》，1958年，画布油画，2.72×2.97米，收藏于纽约现代艺术博物馆。罗斯科以“色域绘画”的风格，创作了一系列边缘柔和、色彩多样的矩形作品，它们是情感和理性鲜明的对比理论化、哲学化的再现。

后，便洋溢着一种轻松自然的气氛，具有飘逸的、抒情诗般的效果。画布的一些部分常常不着色，从而使旁边着色区域的线条轮廓更加清晰。

同时代的建筑

与其他现代艺术领域大异其趣，在整个20世纪上半叶里，一种国际风格统摄了整个建筑界。虽然不是所有的建筑师都接受这一风格，但绝大多数都承认其历史地位。1932年，纽约现代艺术博物馆举办了一次现代建筑的展览，从而确立了一种新的建筑风格——“国际风格……主要以现代建筑材料和结构的特质为基础……细长的钢铁柱和横梁，还有钢筋混凝土”。许多顶尖建筑师为逃避30年代每况愈下的欧洲局势而来到美国。而战后经济发展的新气象则呼唤着新建筑的出现。

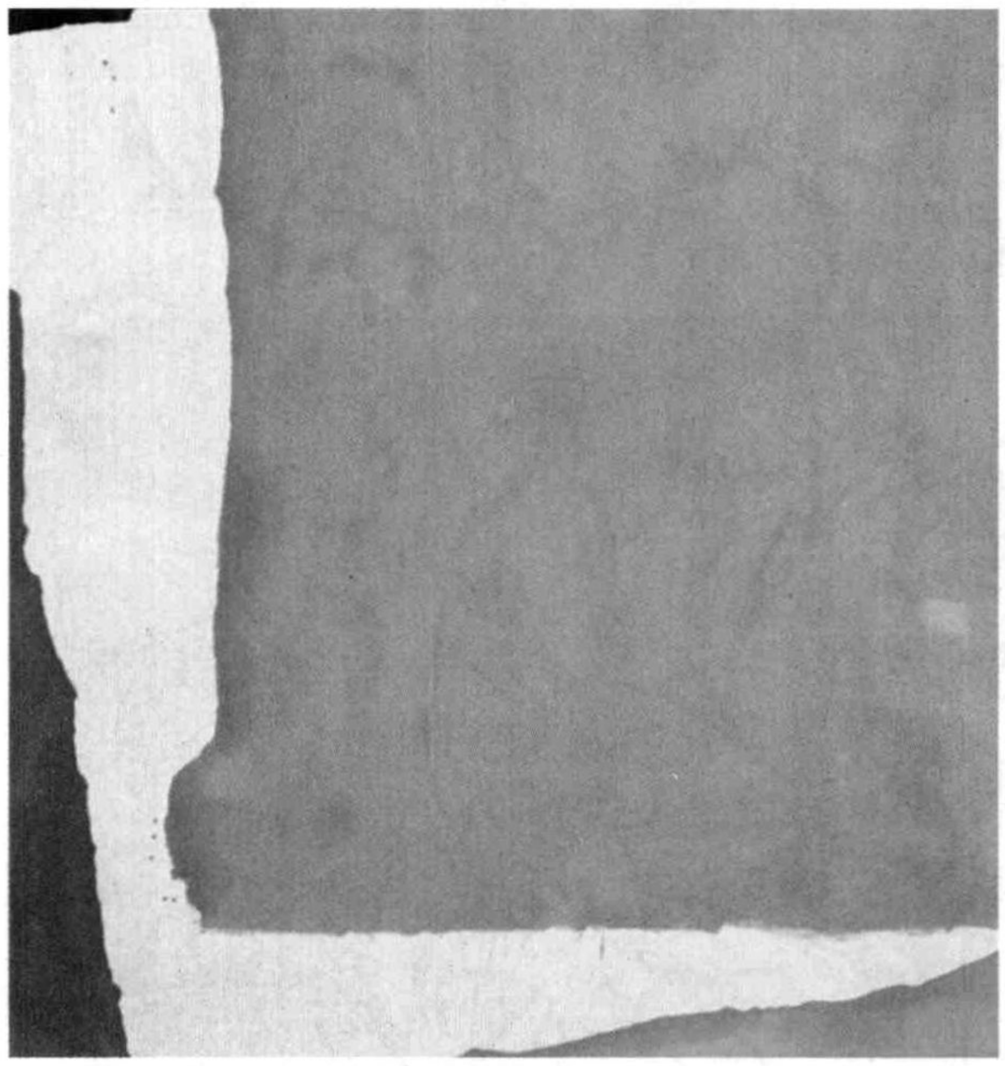


图23.5　海伦·弗兰肯瑟勒，《淡紫色地带》，1966年，空白画布上的聚合颜料，2.62×2.41米，收藏于纽约现代艺术博物馆。弗兰肯瑟勒深受波洛克作品的影响。然而，波洛克的油画色彩厚重，弗兰肯瑟勒却在易吸收的天然画布上涂淡彩，达到柔和的水彩效果。

沃特·格鲁比亚斯

沃特·格鲁比亚斯（1883—1969年），二战前德国的顶尖建筑师，他曾经管理着位于德国魏玛市的鲍豪斯建筑艺术学院，并设计了该学院的主要建筑（图23.6，建于1925—1926年）。鲍豪斯建筑学派艺术学院被阿道夫·希特勒查封后，格鲁比亚斯

交融　日本的抽象表现主义

1955年夏，一群自称“具象画派”的年轻日本艺术家组织了一次户外展览，这次展览在大阪附近的小镇芦屋举行，举办地在松树林公园，持续十三天，每天二十四小时。其名字“Gutai”在文学上是“具象”的意思，它源于两个词：gu，意思是工具或方法；tai，意思是身体或物体。以波洛克行为绘画的方法为起点，他们依靠整个身体动作创作，形象地说，简直无异于全身投入到创作中。

他们称芦屋的这次展览是“挑战盛夏烈日的现代实验性户外艺术展”。一年后，具象画派又在东京举行了一次展览。他们直接用喷洒罐和遥控玩具往画布上涂颜料。岛本昭三戴上护目镜，武装起来准备“作战”：他首先把一些石头，如同布置“禅意花园”般地散放在画布上，然后将颜料罐砸到石头上。结果，完成的作品上便布满了颜料和玻璃。白发一雄将很大的画布平铺于地上，以波洛克的方式作画，不同的是他用自己的脚作画笔。在作品《与泥混战》中，他半裸着浸入泥中，然后翻滚、挤压、扭打，他创造了身体再现的雕塑版本。村上三郎先立起高六尺宽十二尺的重重纸屏，然后用身体穿越“画纸”。

尽管这些动作很疯狂，但它们都植根于禅宗。个体存在的具体法则在一个形体中实现了精神和肉体的统一。

流亡到美国，并成为哈佛大学建筑学院院长。

鲍豪斯建筑学派的主要原则是打通艺术、科学和技术，使得纯艺术品和建筑以及工业产品之间没有根本区别。艺术家、建筑师、手工业者和工程师都结合在了一起。

鲍豪斯建筑学派建筑实质上类似一个玻璃盒子。因为玻璃墙不能支撑整个结构，所以使用了钢架做框。屋顶檐口并不是使这个由玻璃、水泥、钢筋构建的大楼免受风雨的侵蚀。它只发挥了一种审美功效，即对设计构图的一种视觉总结，同时给整个建筑加框。

图23.6　沃特·格鲁比亚斯，德国魏玛鲍豪斯建筑学院，1925—1926年。鲍豪斯建筑学院1933年被纳粹查封，该学校力图把纯艺术、手工业、几何设计、建筑和工业的方法结合起来，以适应现代社会。用钢筋混凝土和玻璃建成的鲍豪斯建筑学院，其建筑本身就像蒙德里安绘制的三维图。

路德维格·密斯·凡·德·罗　密斯·凡·德·罗（1887—1969年）是沃特·格鲁比亚斯在魏玛鲍豪斯建筑学院的同事。希特勒关闭了这所学校后，密斯来到芝加哥，在那里他集中精力为伊利诺斯理工学院设计新校园。后来，密斯便设计完成了所谓的“摩天楼”。

他的代表作品是湖滨大道公寓（图23.7），建于1950—1952年。密斯的名言“少就是多”也在这些建筑中体现了出来。钢框骨架外观，省略了装饰，这种极端的简洁近似于一种朴实，建筑的牢固感和空旷感达到了审美上的均衡。

勒·柯布西耶　国际风格派中另一位著名建筑师是查尔斯·爱德华·让雷内，即勒·柯布西耶（1886—1965年）。位于法国巴黎郊区普瓦西的萨伏伊别墅（图23.8外部；图23.9内部），建于1929—1930年，是一座私人别墅，它引发了一场居家建筑的变革。柯布西耶称其设计的这种住房是“居住的机器”，这反映出他对机械简约和精确的赞扬。

萨伏伊别墅由混凝土支柱支起。光洁的外墙

图23.7　路德维格·密斯·凡·德·罗，湖滨大道公寓，芝加哥，1950—1952年。现代办公楼和公寓楼倾向于简单、标准化的钢玻璃矩形建筑，骨架近乎透明，并强调垂直感。

配以清晰的线条和简单的平面，共同围成一个纯几何形状的抽象空间，就像一尊能居住的巨大雕塑。因为房子被抬高了，所以外面的人看不到里面，但里面的人可以看到外面。所用的建筑材料都有装饰性，并不需要其它的装饰。

勒·柯布西耶还于1950—1955年设计了朗香教堂（图23.10外部；图23.11内部），教堂位于法国东部的朗香，因其屹立的山顶而得名。教堂墙体由石块和水泥铺设砌成，粗糙的墙面时而外伸，时而内嵌，就像是巨大的剪刀在柔软的材料上剪过一样。

图23.8　勒·柯布西耶（查尔斯·爱德华·让雷内），法国普瓦西的萨伏伊别墅，1929—1930年。勒·柯布西耶称他设计的功能性房屋是“居住的机器”，由钢筋混凝土和玻璃建成简单的几何造型，这座房屋是20世纪20年代国际风格的代表。

不同于传统的宗教建筑，朗香教堂极不讲究对称。同哥特式教堂（见第十二章）一样，勒·柯布西耶也使用了彩色玻璃，但效果截然不同。大大小小形状各异的窗洞嵌在敦实的墙面上，形成一种抽象的布局。这些彩色玻璃窗由几何图案构成，不像哥特式建筑仅仅注重具象性。一些窗洞是如此微小，以至看起来像是墙面的裂缝。

弗兰克·劳埃德·赖特　或许那个时代最有影响力的建筑师要数美国人弗兰克·劳埃德·赖特（Frank Lloyd Wright，1867—1959年），他是路易斯·沙利文（见第二十一章）的学生。在20世纪头几十年，即赖特的早期建筑生涯，他创造了所谓的“草原住宅”，以芝加哥的罗宾别墅为代表（图23.12，图23.13）。该别墅设计于1906年，建于1909年，体现了赖特这样的理念——建筑物必须和它的选址相联系，并且要与地域风格融为一体。如同它脚下的草原，这所房子低矮平旷，表达了一种水平的辽远。砖块是用附近的泥沙烧制成的。为了使别墅的内部和外部环境和谐，赖特用了大量的窗户和悬梁。与评论家们称现代建筑的“非人性化”相反，赖特用“有机”这一术语来描述他的建筑。

赖特最著名的作品是流水别墅（图23.14），别墅位于宾西法尼亚的熊跑，是为卡夫曼家族建造的。房屋建于瀑布之上，泯然无痕地融于悬崖峭壁之中。在室内，流水别墅空间广阔，并透过地面和房顶的窗户延伸、衔接到室外空间。房屋墙壁由窗框做成，室内家具也是嵌入式的，这和赖特设计的其他房屋一样。

赖特的作品不仅包括私人别墅，还有公共建筑物，例如办公楼、教堂、宾馆和博物馆等。纽约古根海姆美术馆（图23.15），建于1957—1960年，是他1942—1943年设计的作品，该建筑有很强的视觉效果。美术馆用钢筋混凝土建成，外部造型取决于内部空间的倾斜度。参观者观光时，先乘电梯到最上层，然后顺着螺旋的通道逐层下行欣赏。

现代戏剧

现代戏剧始于19世纪，以挪威剧作家亨利·易卜生（见第十七章）的剧作为标志。他的现实主

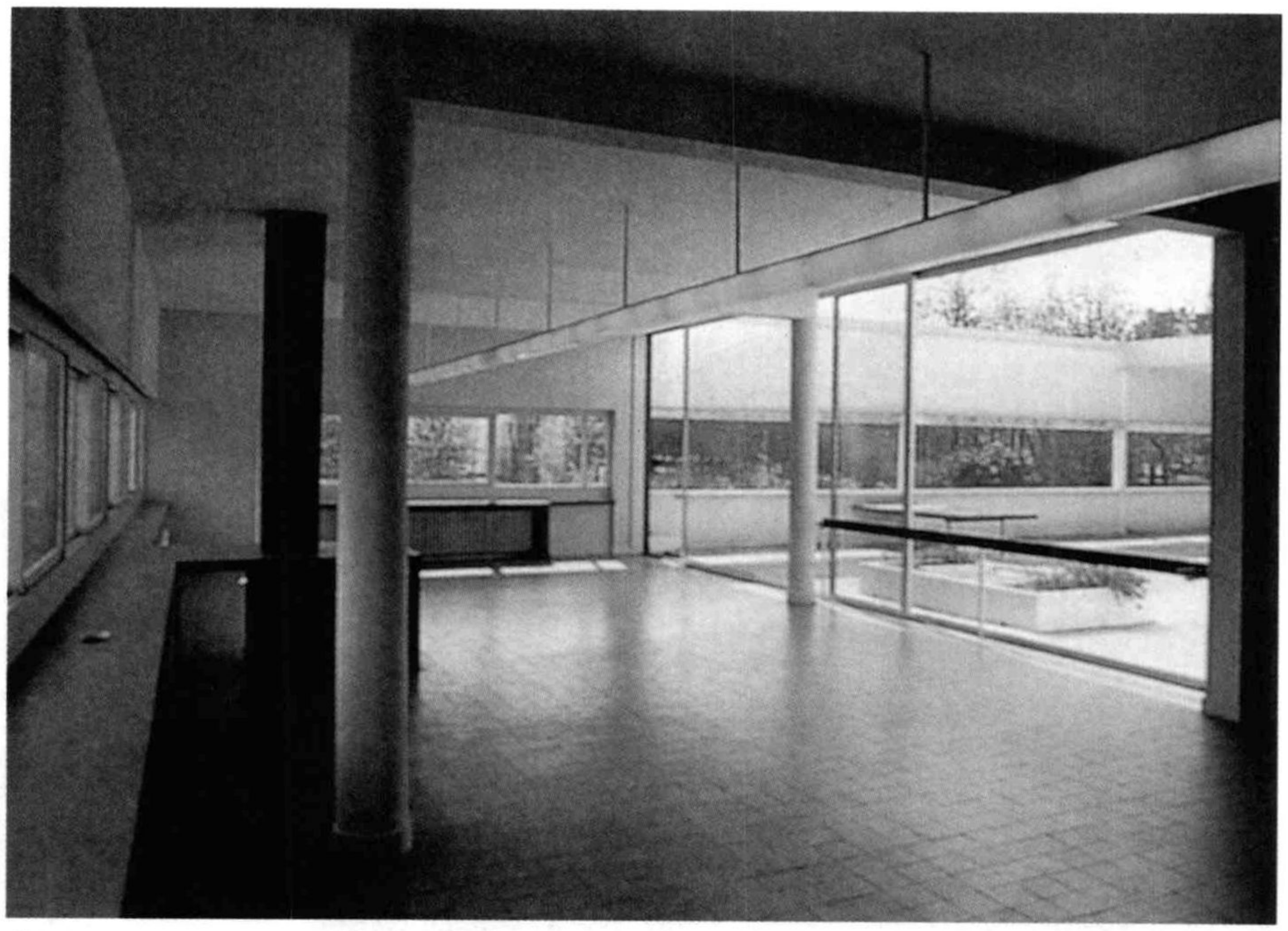


图23.9　勒·柯布西耶（查尔斯·爱德华·让雷内），法国普瓦西的萨伏伊别墅，1929—1930年。内部实景。

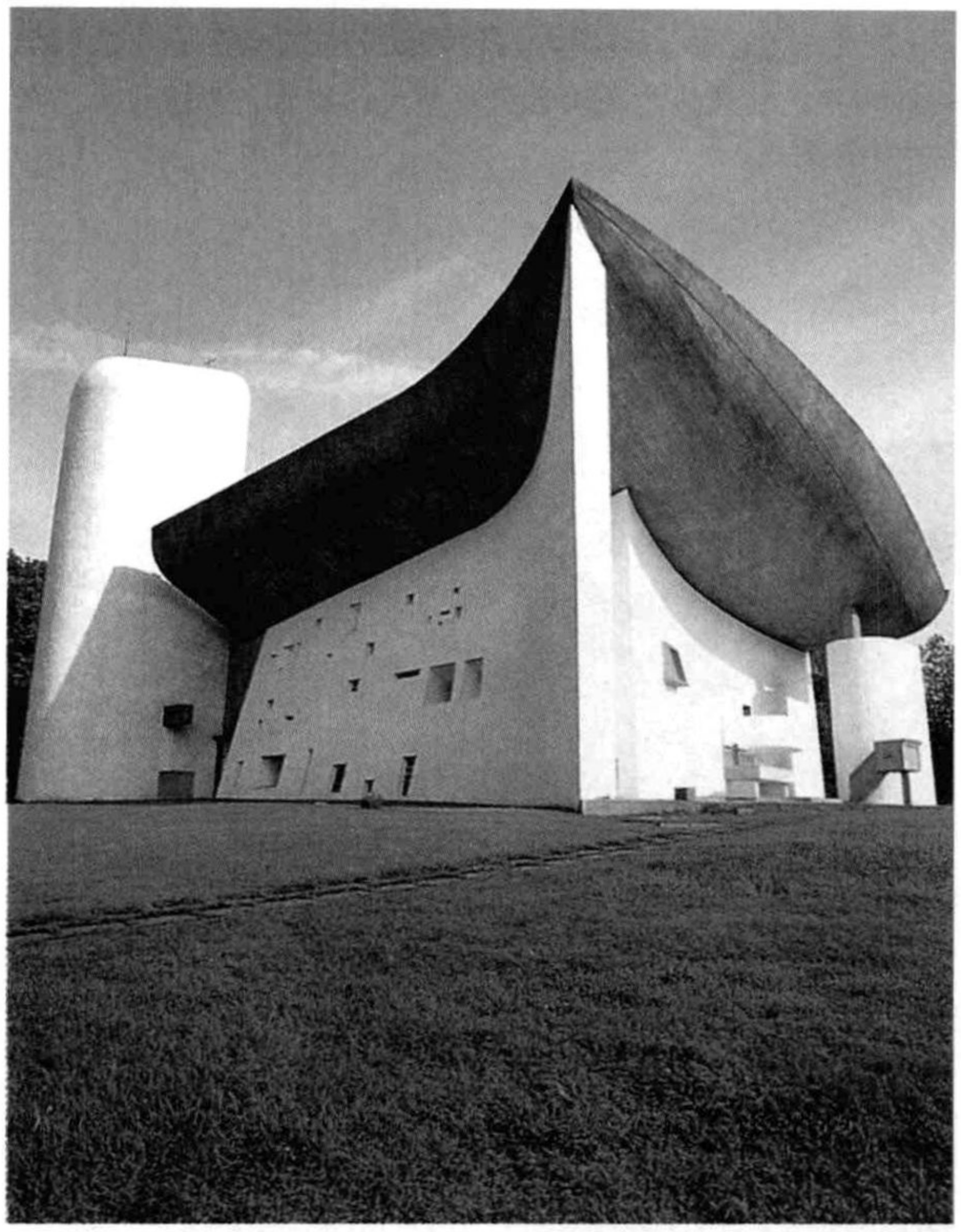


图23.10　勒·柯布西耶（查尔斯·爱德华·让雷内），法国朗香的朗香教堂，1950—1955年。勒·柯布西耶摒弃了国际风格，设计了这个奇特的朝圣教堂。坚固的石墙上覆盖着喷液式混凝土，藉此形成弧形雕塑般的平面，看上去自然有机，而不坚硬呆板。

图23.11　勒·柯布西耶（查尔斯·爱德华·让雷内），法国朗香的朗香教堂，1950—1955年。内景。

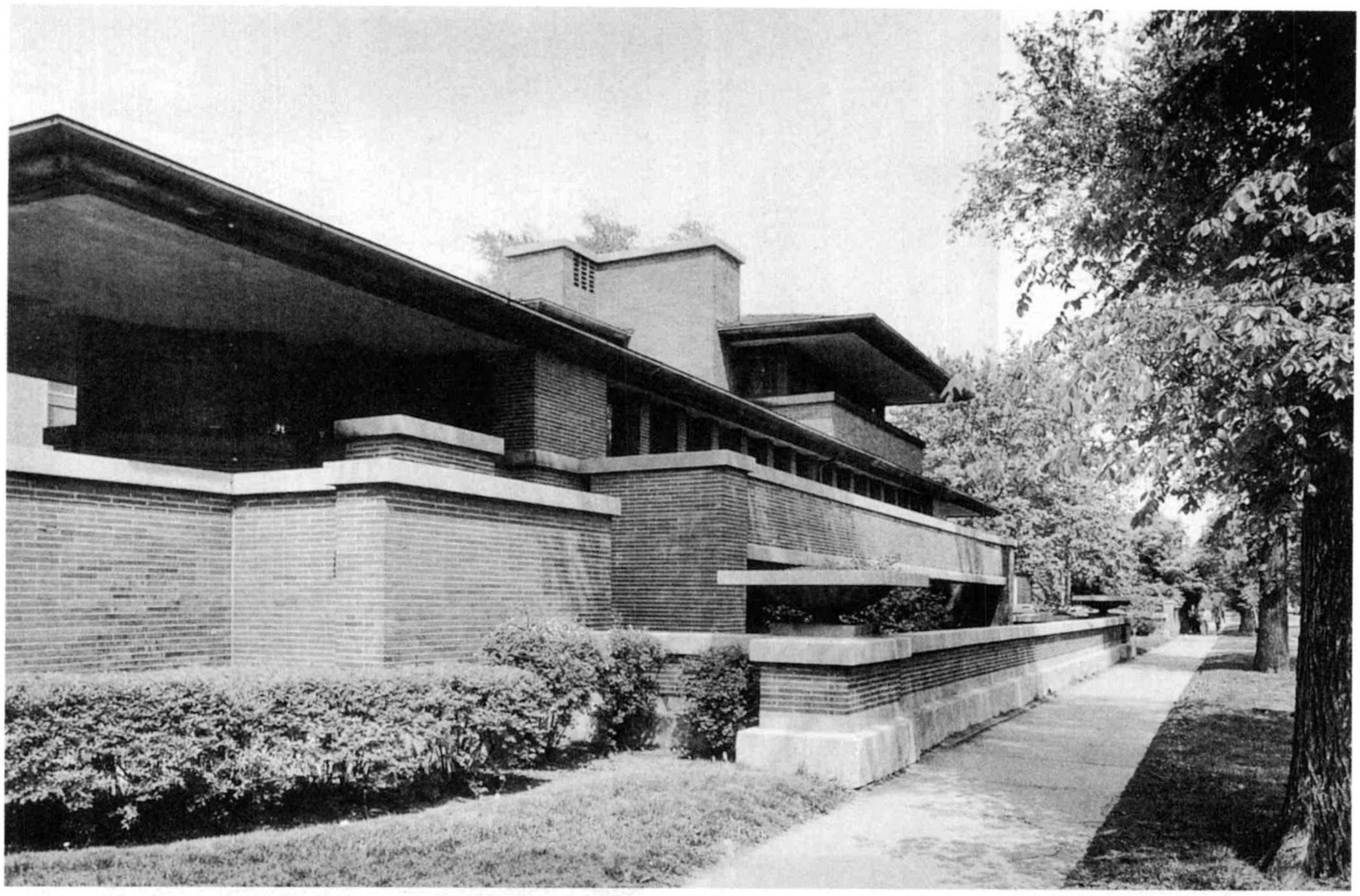


图23.12　弗兰克·劳埃德·赖特，罗宾别墅，芝加哥，1906—1909年。它被认为是20世纪最伟大的建筑，赖特设计了所谓的“有机”房屋来与周围环境融为一体，并且使用与建筑地相宜的材料建成。

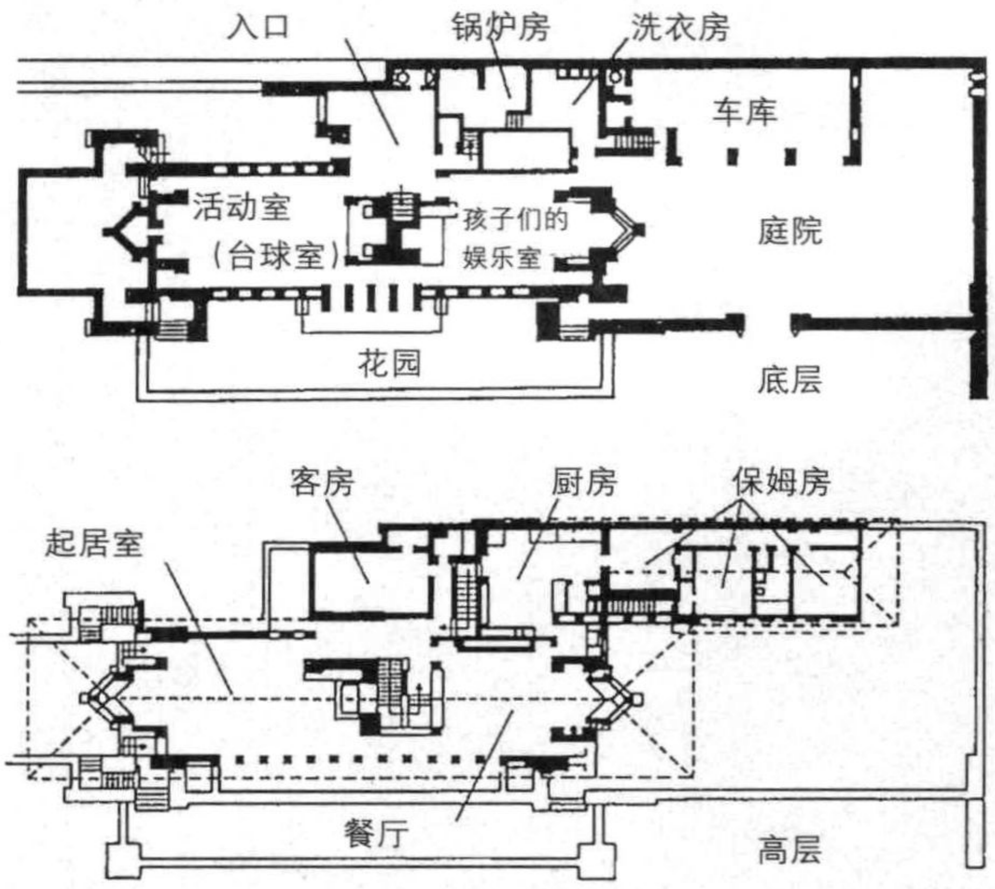


图23.13　弗兰克·劳埃德·赖特，罗宾别墅，芝加哥，1906—1909年。

图23.14　弗兰克·劳埃德·赖特，流水别墅，位于宾西法尼亚的熊跑，1936年。力求人工建筑与自然环境汇成一体，赖特利用悬梁使别墅架构于瀑布之上。与同期的绘画和建筑相比，这个作品兼顾了虚与实。

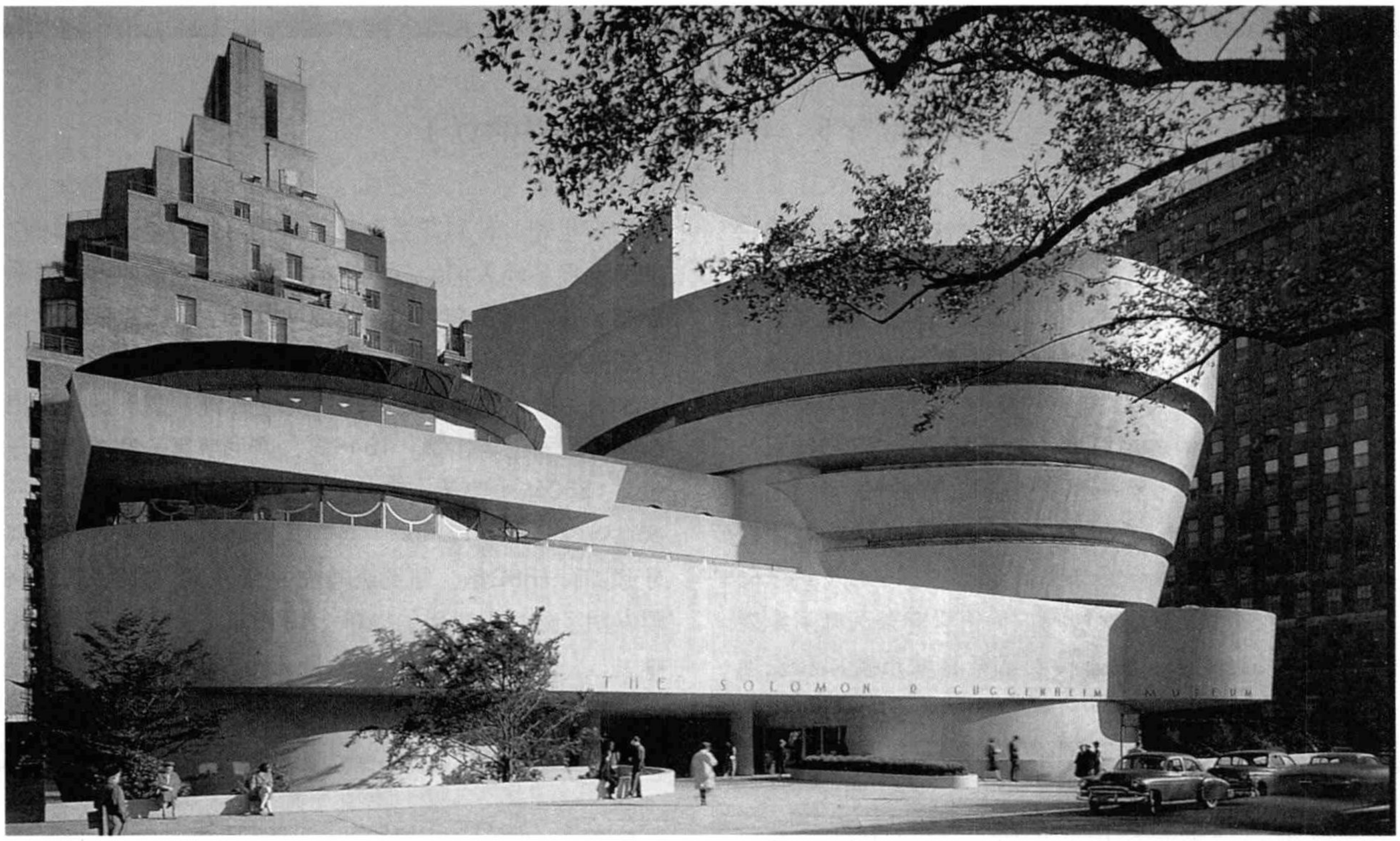


图23.15　弗兰克·劳埃德·赖特，古根海姆美术馆，纽约，1957—1960年。赖特认为人会被他们周围的建筑物深深影响。一个巨大的混凝土螺旋状物，一种人们可以进入的雕塑——古根海姆美术馆本身就是一件艺术品。

义冲击着同时代的人，并把戏剧推入新的方向。他对剧中人物心理的重点刻画，被后世剧作家发展成为一种对存在主义的新诠释。

一种存在主义的荒诞感控制着战后戏剧界。全面流行的荒诞派戏剧用缺乏故事性的行动替代了巧妙构思的情节，用破碎的语言替代了诙谐的对话和庄重的演说。荒诞派剧作家抛弃了作品中人物应该被理解，或者故事情节应该被构思的传统观念，就像他们拒绝日常生活中的秩序以及性格和行为的一致性一样。

出生于爱尔兰的剧作家萨缪尔·贝克特（1906—1989年）以《等待戈多》和《终局》闻名。贝克特把幽默和悲悯掺杂在一起，他笔下的人物通过杂耍演员荒诞的或马戏团丑角式的闹剧动作，表现出一种蒙昧无知和对所处“悲剧性”生活环境的绝望。没有任何目的和意义，他们仅仅在等待生活中的无法逃避的事情。

《等待戈多》（1952年）描述了弗拉基米尔和爱斯特拉冈两个流浪汉，他们在等待一个永远不会出现的人物。等待中，他们争吵、盘算自杀，然后各自离去，他们等待，直到他们受制于等待自身。另外两个人物——主人波卓和仆从卢克，和流浪汉共同出场了一段时间。富人波卓对卢克非常残忍，直到他变瞎，只能依靠温顺的卢克为其领路。就每一对“搭档”而言，他们所拥有的并不比别人多。贝克特用质朴和幽默的语言刻画了人们在逆境中求生的欲望，这也表现了他的戏剧天分。

流行文化

到了20世纪50到60年代，人们战后的物质梦想仿佛已成为现实。社会正快速变成一个消费型社会。1947年，75000户美国家庭配备了电视机。到1967年，550万台电视机投入使用，并且超过95%的美国家庭至少拥有一台。同年，斯旺森首次引进冷冻食品——火鸡、土豆酱和豌豆。1955年麦当劳成立，拉开了快餐业的序幕，汽车行业的迅速成长使快餐成为可能。到1949年，底特律已年产汽车500万辆，翌年增长到800万辆，并且数量持续增长。购物方式也因此发生改变。1950年，在华盛顿西雅图北部，北门购物中心开业，由环绕在“美丽市场百货中心”周围的四十家商店组成，只有机动车可进入。六年后，第一家室

当时和当下　咖啡：唤醒世界的豆子

咖啡是在全世界广受欢迎的一种饮品，首次享用它的是埃塞俄比亚的游牧人。据传说，它是被当地的一位叫卡尔代的牧羊人发现的。牧羊人发现羊群食用了这种红色浆果后兴奋异常，于是他亲自尝了一下并精神大振。此后，附近隐修院的一名修道士把这些浆果煮着喝，这就是今天的咖啡原型。公元1000到1300年间，咖啡被做成饮料。虽然一些权威机构把咖啡的种植追溯到公元6世纪末的也门，但直到第一个千年末咖啡才在文献中被提及。

咖啡的药理效果首次被阿拉伯哲学家兼医师阿维森纳描述。15世纪末，咖啡传到穆斯林城市麦加和麦地那。17世纪，传到荷兰和北美洲。到了18世纪，咖啡已成为世界各地人们的日常饮品。很快，大量的咖啡馆和咖啡吧在欧洲开张，并最终促使今日的星巴克以及其他一些品牌咖啡商的出现。

有关咖啡的大事记：1517年，苏丹·萨利姆一世把咖啡带到君士坦丁堡；1645年，威尼斯第一家咖啡馆开张，1650年牛津第一家咖啡馆开张，1696年纽约第一家咖啡馆开张；1730年，英国人把咖啡的种植方法带到牙买加；1882年，纽约咖啡交易所开张；1910年，德国发明了除去咖啡因的咖啡；1938年，美国发明速溶咖啡。

内购物中心“南戴尔中心”在明尼阿波利斯市开张。1953年，金赛对美国人性行为的调查报告公布，到1966年，性解放得到普遍提倡，一种俗称为“神奇药片”的口服避孕药被广泛使用。

随着消费文化快速占据美国人的生活，艺术家和知识分子也开始把注意力转向决定生活的生产、消费和消耗过程。就像上一代达达主义者一样，他们意识到艺术或许可以是任何事物。

作曲家约翰·凯奇（1912—1995年）就是持上述观点中的一位。50年代早期，他先在北卡罗莱纳州的黑山学院任教，50年代后期在纽约大学任教。他的曲子《四分三十三秒》，实际就是四分三十三秒的静寂。在这期间，听众能够感受到屋内的一切声响，在纽约卡耐基音乐厅观看演奏的一位观众是这样描述的——“车辆的声音、椅子的嘎吱声、人们的咳嗽声、衣服的窸窣声，然后是咯咯的笑声……警车的警报声……楼中电梯的声音……空调输气管里流动的声音。”这些声音构成了曲子的“音乐”。1952年8月29日，此曲首次在美国的伍德斯托克“演奏”，该作品有三个颇具影响力的特征：最基本的要素——寂静；平常的偶然事件，这使曲子和超现实主义联系起来；时间的独一无二——两次演出永远不会相同。

大众艺术家

罗伯特·罗森伯格　罗伯特·罗森伯格（Robert Rauschenberg，1925年生），黑山学院的一名学生，受凯奇音乐的影响开始创作集合艺术品，它是拼贴画（见第二十一章）的一种变形，用人们日常生活的废弃物创作。他说：“创作就是集合的过程”。《宫女》（*Odalisk*）（图23.16），创作于1955—1958年，一只制成标本的公鸡、一个枕头、杂志插图（包括裸体图片）和绘画作品组合在木头上。作品标题是双关语，结合了Odalisque（宫女）和obelisk（方尖碑）二词，方尖碑是带有锥形帽的长方体石柱。

像凯奇一样，罗森伯格把艺术和日常生活结合起来。他的艺术是混杂、无序、偶然、不确定、不可预知、多层次的。图像没有整齐地排列，而是胡乱叠加，一件摞在另一件上。罗森伯格称这种作品为“结合绘画”。

路易斯·纳威尔森　路易斯·纳威尔森（Louise Nevelson，1899—1988年）创造了集合艺术的另一种风格，她出生于俄国基辅，童年时移居缅因州。纳威尔森曾学习多种艺术，包括音乐、舞蹈、戏剧、绘画和版画。五十多岁时，她开始收集在家具店里找到的各种小木块、碎片及其它废旧物品。她把这些物体钉起来或粘在一起，放在木箱里集合成作品，再把木箱堆砌成墙壁状的大型集合艺术。整个集合品被涂上单一的颜色——大多为黑色，亦有白色和金色。

纳威尔森的作品《摩天教堂》（*Sky*

图23.16　罗伯特·罗森伯格，《宫女》，1955—1958年，集合艺术品，包括制成标本的公鸡、枕头和木块上的绘画作品，205.7×63.5×63.5厘米，收藏于科隆的路易博物馆。这一建造物，或者说集合品，不是雕刻或塑造出来的，而是组合起来的；材料不是改造出来的，而是随意捡拾的。罗森伯格用人们日常生活的废弃物进行创作，而不使用传统创造精致作品的材料。

图23.17　路易斯·纳威尔森，《摩天教堂》，1958年，集合艺术品，木块，涂黑，3.44×3.05×0.46米，收藏于纽约现代艺术博物馆。通过一系列各种废旧木制小家具制成的创作单元，纳威尔森组合成了墙一样大小的集合品，并粉刷单一凝重的色彩使作品浑然一体。

Cathedral）（图23.17），1958年制造，黑色。据其本人所说，黑色是最有贵族气质的颜色，并且包含其他所有色彩。这单一的色彩，把原本支离破碎的部分统一于整体环境中，看起来就像拥有许多行政区划的城市，被压缩成一个单一的平面。

安迪·沃霍尔　20世纪50到60年代最流行的东西是流行文化本身——广告插图、大众崇拜的娱乐明星、产品标签和公路广告牌。作为一位年轻的艺术家，安迪·沃霍尔（1928—1987年）认识到了这点，并把它们包装起来。50年代末，他首先致力于商业艺术，并把工作室（译者按，纽约影楼）变成他所谓的工厂，在那里，他大量复制巨幅绘画及珍品画作。他的作品通过大量复制反映着世界——康贝尔牌汤罐头、可口可乐瓶、美元，还有埃尔维斯·普雷斯利和玛丽莲·梦露（图23.18）等人的系列画像。这种风格很快被称为通俗艺术——即流行艺术。

沃霍尔把生活中的实物和偶像变成艺术人物，在这背后可以看出他对世风日下的嘲讽。在沃霍尔的对折画中，复制的玛丽莲·梦露形象表明她已成为好莱坞创造的人物，她的自杀是一种绝望的逃避。沃霍尔还时常关注美国社会的暴力问题，并创作了《电椅》、《车祸》、《刺杀肯尼

图23.18　安迪·沃霍尔，《玛丽莲·梦露对折画》，1962年，画布油画，两块版，2.08×2.90米，收藏于伦敦泰特美术馆。右半边画版上玛丽莲·梦露的脸被冲刷掉并逐渐模糊，沃霍尔认为这象征了梦露的悲剧结局。

迪》等图像作品。在他晚年，还创作了《濒临灭绝的物种》。

罗依·利希滕斯坦　用漫画的形式含蓄表达绝望的情感，这一特色在罗依·利希滕斯坦（Roy Lichtenstein，1923年生）的作品中有着鲜明的体现。利希滕斯坦绘制两种连环画的大幅仿造品——战争连环画，描画战争中的男子；浪漫连环画，与肥皂剧近似，描画少女的生活。《溺水女孩》（*Drowning Girl*）（图23.19）以无情的幽默描绘了一种荒谬而又进退两难的关系。

图23.19　罗依·利希滕斯坦，《溺水女孩》，1963年，用油彩和合成物在画布上创作，1.72×1.70米，收藏于纽约现代艺术博物馆。利希滕斯坦明白，即使他的观众会嘲笑这样的卡通形象，但他们还是会认同这种形象的。

利希滕斯坦风格的基础就是他画笔下的小圆点，被称为“网点图绘”，用来往连环画上印色。这种风格表面看来像是对修拉（见第十八章）点彩技巧的拙劣模仿。利希滕斯坦能让我们在笑的同时进行严肃思考。

克莱斯·奥登伯格　克莱斯·奥登伯格（Claes Oldenburg，1929年生），耶鲁大学毕业生，挪威外交官的儿子。1961年12月，他在纽约东二街107号的“铺子”里举办了一次展览，“铺子”里陈列着用颜料涂染的石膏物体，有肉、蔬菜、糖果、蛋糕、馅饼、奶油冰淇淋。其中一件是《两份干酪三明治，什么都有》（双汉堡）（图23.20）。在奥登伯格的铺子里，一盘肉标价399.98美元，一个三明治标价149.98美元。奥登

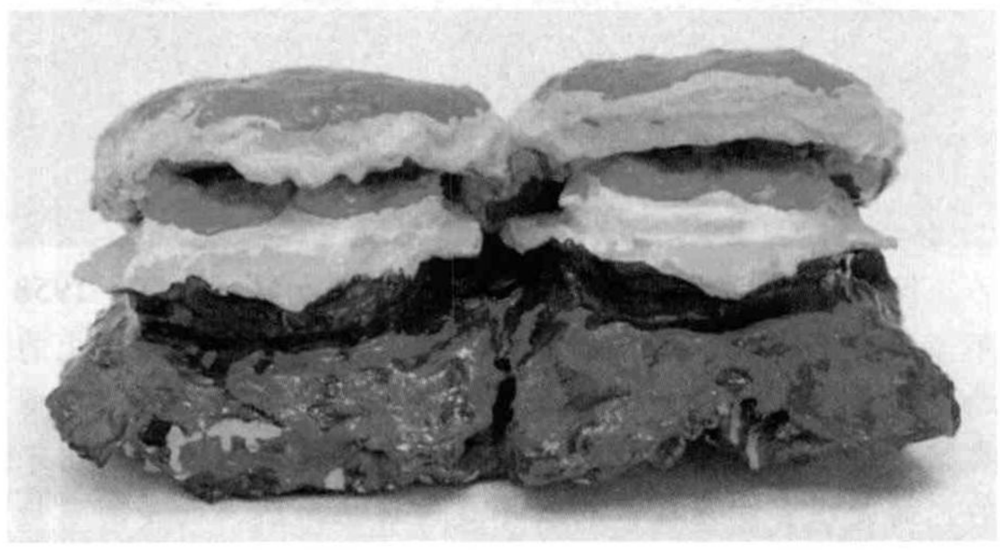


图23.20　克莱斯·奥登伯格，《两份干酪三明治，什么都有》（双汉堡），1961年，将粗布浸入石膏，然后涂上釉料，17.8×37.5厘米，收藏于纽约现代艺术博物馆。通俗艺术在赞美流行文化的同时，仿佛在嘲讽它。艺术究竟是应该反映文化最有特色的方面，还是该努力提高文化的水准？

表格23—1　丰裕时期的重要绘画风格

风格	艺术家	作品和日期
抽象表现主义	波洛克	《秋天的韵律》，1950年
	德·库宁	《发掘》，1950年
	罗斯科	《红、黄、黑》，1958年
	弗兰肯瑟勒	《淡紫色地带》，1966年
通俗艺术	沃霍尔	《玛丽莲·梦露对折画》，1962年
	利希滕斯坦	《溺水女孩》，1963年
欧普艺术	莱利	《踌躇》，1964年

伯格说："我所做的事情是相互矛盾的"，"我试图让艺术品看起来像它们周围世界的一部分，同时，我又下大力气展示它们不具有周围实物所具有的功能"。第二年夏天，奥登伯格又改动了一些大尺寸的作品，重做了一些"软雕塑"，并把泡沫橡胶缝入或填充到这些作品中。本应该柔软的东西，像汉堡，成了坚硬的石膏；本应该坚硬的东西，像打字机，却一副松松垮垮的模样。他的作品超出了人们的预期。在奥登伯格的世界里，消费品不能用于消费，衣夹、汤匙、电插座、剪刀、铲子和水龙头等物品的大型雕塑把生活中的偶然变成了永久。

偶生艺术　艾伦·卡普罗（Allan Kaprow，1927年生）认为凯奇的作品表现了一种新的"总体艺术"。1952年，凯奇在黑山音乐学院登台表演《剧场片断一号》，作品融合了音乐、电影、美术、诗歌和舞蹈，这激发了卡普罗的灵感。卡普罗设想"一堆事件，不同于舞台表演，或许在超市，或许在高速公路飙车，或许在一堆破烂下，或许在朋友的厨房里发生，或许突然发生，或许相继发生"。他称这种作品为偶生艺术。"这是艺术，"他说，"但更贴近生活。"

极简抽象艺术和概念艺术

凯奇的"极简抽象艺术"同样引起了雕塑家的兴趣，他们在这里发现了和自身创作相关的原则。首先，他们发现，一件注重形式的极简抽象艺术雕塑，可以通过它所处的环境来多角度诠释；其次，一件雕塑作品的不断重复会改变形式的意义，就像在大众制造业中一样。

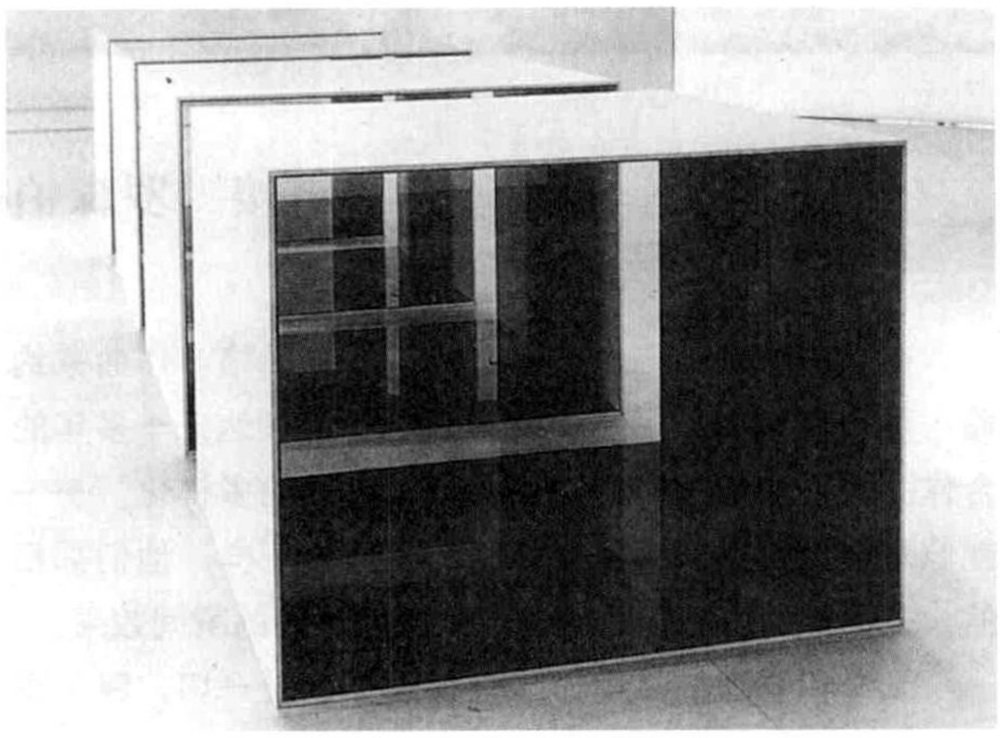


图23.21　唐纳德·贾德，《无题》，1969年，镀铝和蓝色树脂玻璃，四个一组，121×152×30厘米，收藏于圣路易城市艺术博物馆。作为一种"纯粹的存在"，贾德的作品或许是从存在主义角度构思的，但缺少存在主义的道德规则感。

唐纳德·贾德　极简抽象艺术雕塑家唐纳德·贾德（Donald Judd，1928年生）从1965年起创作了一系列统一尺寸的金属盒子，他称这些盒子为"独特的物体"。贾德把这些盒子倚靠在墙上，排成整齐的行或列。这些盒子不涉及外形或环境，完全是独立的个体。60年代末，贾德把一连串盒子层次分明地陈列出来（图23.21），盒子被镀上铜、红铜或不锈钢，并抛光磨亮，以形成相互投影并映出周围的空间，甚至参观者。他还用釉质或亮漆给盒子涂色，尤其是内部，有时还用有色的树脂玻璃给盒子封顶或封底。这些外表光滑的简单几何体营造出了一种优雅的氛围。

索尔·莱维特　索尔·莱维特（Sol LeWitt，1928年生）同样致力于标准部件的制作，他创造了白色立方框作品。例如《开放的立方体》（*Open Modular Cube*）（图23.23），看起来简单明了，焊接的白色框架是根据数学程式重复排列的。但在一天之中，它的影子不断变化，它的外观也会随着参观者的转动而变化。因此，这一看似稳固的结构，其外观却是在不断变化的。

对莱维特来说，一件艺术品就是一种"纯信息"。它只能作为信息存在而不能作为物品存在。换言之，它能够以一种概念独立存在。不久，莱维特开始撰写有关艺术创作的指导书，而不仅仅停留在创作的层面。例如在谈及墙体绘画时，他认为应该"从墙面四条棱的中部开始划线，分别延伸至中心，用四种颜色，每一边一种

链接　罗森伯格、凯奇和康宁汉

在黑山学院，艺术家罗伯特·罗森伯格、作曲家约翰·凯奇和编舞家摩斯·康宁汉进行了长达三十多年的合作。他们合作的核心在于实现“审美的多样化”——就像一位评论家形容罗森伯格的集合画一样。他们都相信，多种素材的不期而遇会产生意想不到的瞬间效果。

凯奇和罗森伯格在作品中都乐于接受一切。康宁汉也是这样：

“古典芭蕾往往关注舞台的前台空间。但是，如果你想让舞台上任何一点同样精彩，就像我的作品，要怎么办呢？我常常被告知：你要把中央空间看成最重要的，那是人们注意力的中心。但许多现代绘画作品却不是这样，空间的意义是不同的……‘空间中没有交叉点’，当我偶然读到爱因斯坦的这句话时，我十分赞同：如果没有定点，那每一点都是精彩的，都是变化无穷的。”

这种舞蹈的一个典型代表就是1958年的《夏日空间》（图23.22），布景由罗森伯格设计。“关于舞台布置，我对罗森伯格说‘关于这个舞蹈我能告诉你一点就是它没有中央……’，因此他设计了点彩背景和装束。”在另一片断《变化多样的V》中，舞蹈演员首先打开传感器，后者依次引发有“管弦乐团”声音的录音机、唱片播放机，还有包括凯奇所谱乐曲的收音机。康宁汉舞蹈协会的一位成员戈登·穆玛这样描述表演效果：“变化的、传统的、有声的、形态的、平面的、技巧的、合成的、多环绕的空间。总之，超级多样化。”

图23.22　摩斯·康宁汉，《夏日空间》，1958年。舞蹈演员：罗伯特·科维奇和克里斯·科马尔。康宁汉试图设计许多动作同时发生的舞蹈，并同时兼顾到舞台表演的三环空间效果。

颜色”等等。这样不同的人在不同的点画图，就不会有作品相同。

布利特·莱利　“欧普艺术”（Op Art，Optical Art 的简称），或称光效应绘画，是一种与光有联系的非写实绘画风格。虽然布利特·莱利（Bridget Riley，1931年生）总是和欧普艺术联系在一起，但她自称从未学习过光学，仅仅是依靠“经验的分析总结”而已。欧普艺术重视理智，而非情感，它以精密的图案和精准的绘画为特征，常常运用强烈的色彩对比或黑白构图。

《踌躇》（*Hesitate*）（图23.24）是莱利1964年创作的一幅交错黑、灰、白三色的图。该系列还包括《骚动》（*Disturbance*）和《暂停》（*Pause*），寓意也更加深刻。图画中波纹状图案起伏跳动，虽没有使用传统的透视法，但仍在平面上创造出了三维幻觉效果，赖特认为这“纯属巧合”。她很关心诸如“动静”、“快慢”等对立词，认为“重复、对比、故意的颠倒以及相互作用与我们情感构成的基础相似”。

克利斯托·克劳德和珍妮·克劳德　暂时性包裹环境是地景雕塑家克利斯托·克劳德（Christo Claude，1935年生）和珍妮·克劳德（Jeanne Claude，1935年生）的创作风格。这对夫妻搭档喜欢和艺术协会的其他团体合作。他们的作品一开

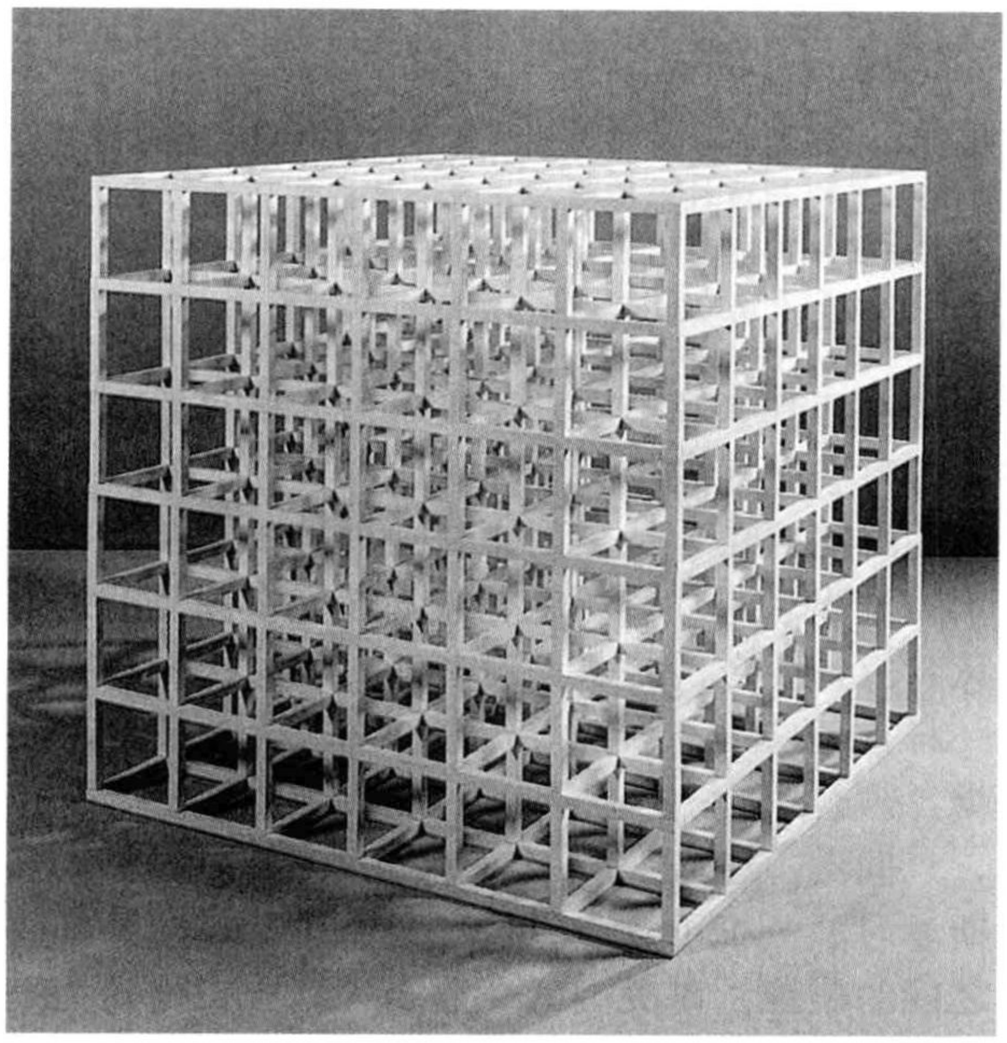


图23.23　索尔·莱维特，《开放的立方体》，1966年。镀铝，1.52×1.52×1.52米。收藏于多伦多安大略艺术画廊。

始就引发了“什么是艺术”的讨论。

1983年，《被围起来的岛屿》（*Surrounded Islands*）（图23.25）以完整形态在佛罗里达州迈阿密的比斯开湾保存了两个星期。克利斯托·克劳德和珍妮·克劳德说他们从莫奈的“睡莲”组画中得到灵感，因此他们使《被围起来的岛屿》看起来像粉红色的大莲叶。这项计划需要350万美元的资金，他们通过变卖素描、以前的包裹作品，以及征集所得的画作来筹集经费。此外，该计划还需要650万平方英尺的织物和众多的律师。为了争得政府组织和环保协会的同意，克利斯托·克劳德和珍妮·克劳德必须花大气力向他们证明这一工作对环境没有不利影响。

克利斯托·克劳德和珍妮·克劳德的工作是有争议的，他们必须克服这些令人却步的障碍。为了成功，必须将不同见解的人聚集起来——这也是他们艺术工作的一部分。

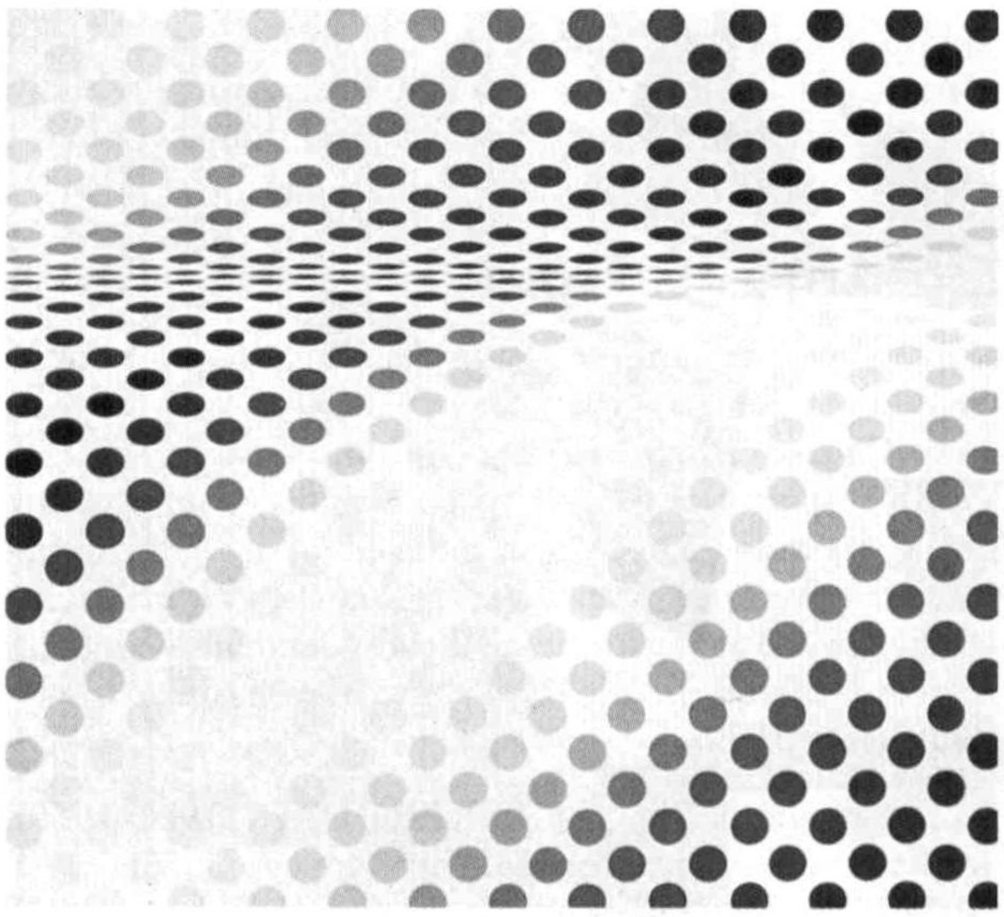


图23.24　布利特·莱利，《踌躇》，1964年，将感光乳剂绘在木板上，1.07×1.12米，收藏于伦敦泰特美术馆。欧普艺术运用人们视觉可感知的光学技巧，使图案看上去前后波动摇曳，从而刺激视觉。莱利说这只是她本意的附属效果，因为她想让整幅画看上去像一块“域”而不只是各个独立的部分，就如同是在绘制一幅风景画。

建　筑

巴黎的蓬皮杜中心由理查德·罗杰斯和伦左·皮亚诺设计，建于1971—1977年。作为刻意追求与众不同的现代建筑典型，它是举世闻名的——或者说是声名狼藉的。整体上看，这座建筑把内

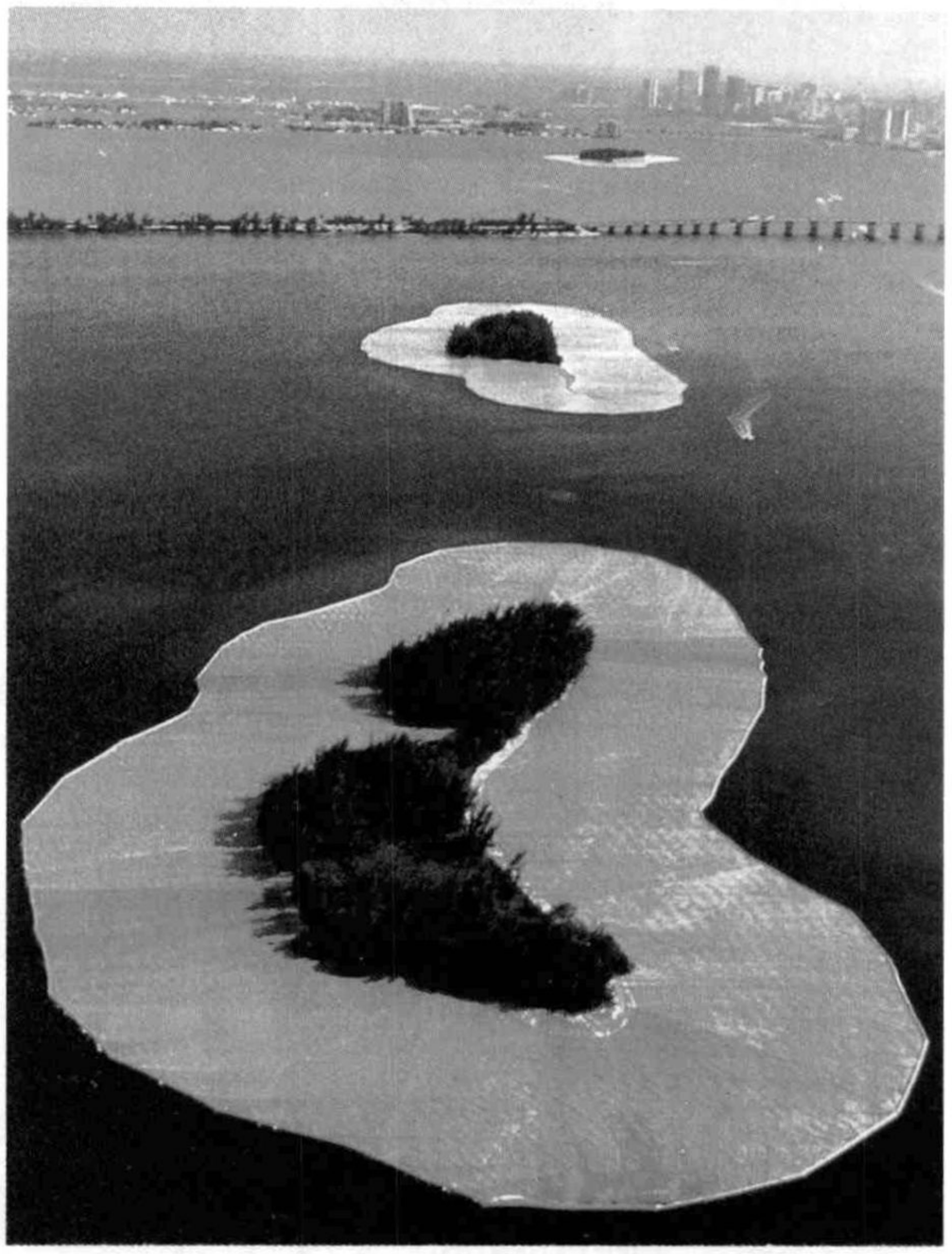


图23.25　克利斯托·克劳德，珍妮·克劳德，《被围起来的岛屿》，1980—1983年，佛罗里达大迈阿密比斯开湾，以完整形态保存了两个星期，现已消失。艺术家的“环境艺术”包括包裹大型建筑物，如柏林的国会大厦和巴黎的“新桥”，这些艺术都刻意追求短暂。《被围起来的岛屿》用650万平方英尺的粉红色聚乙烯织物包围了十一座岛屿，这一作品的创作涉及很多人，既是一件大事，也是一种偶生艺术。

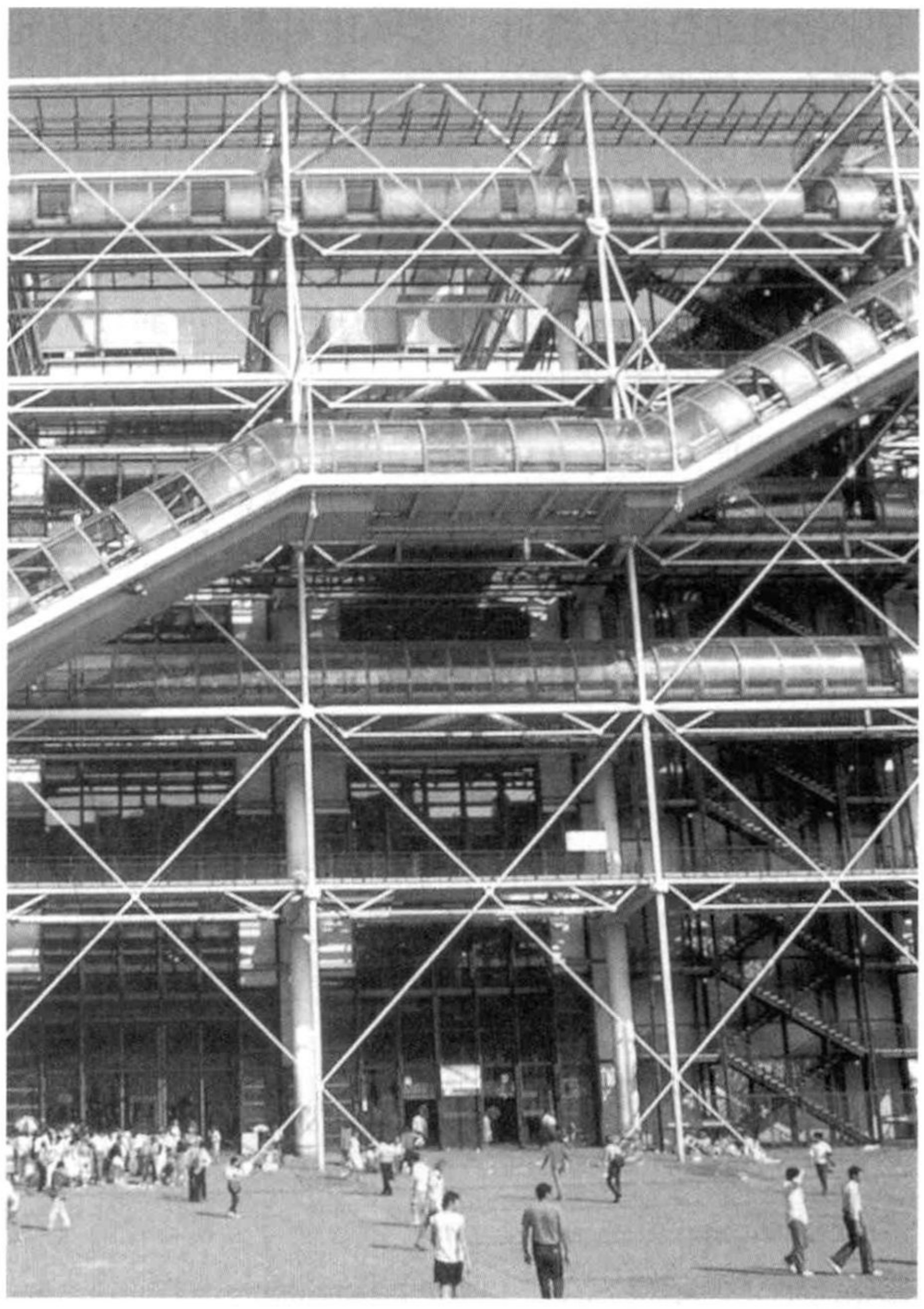


图23.26　理查德·罗杰斯和伦左·皮亚诺，蓬皮杜中心，巴黎，1971—1977年，这座现代艺术博物馆的独特之处在于，首先，一反常态地把通常应该隐藏于墙内的结构外置，其次是通过对结构尺寸大小及其色彩的强调使原来普通的机械部分成为焦点。建筑在对平常事物的美化上与流行艺术是一致的。

部的东西都暴露出来，通常不为人所见的机械部分都被夸张地置于大楼外部，并且依功能涂上不同的鲜亮颜色：红色的是交通设备，绿色的是给水、排水管道，黄色的是电气设施，白色的是通风管道，蓝色的是空调设备。自动扶梯像履带车一样在正立面游走。蓬皮杜中心强调平凡、日常、普通，这一点很像通俗艺术。

同样，建筑师罗伯特·文丘里在《向拉斯维加斯学习》一书中，也表现了风格、标志和象征物之间的碰撞。以美国的商业街为标志，他认为美国的商业街可以看成是一种新类型的整体：在商业街上，各元素各行其是，与传统建筑讲究建筑与环境的和谐并不相同。

弗兰克·盖瑞　没有哪一个建筑家的作品能像弗兰克·盖瑞的作品那样，能反映出通俗艺术中各种不同风格之间的冲撞。盖瑞家宅（图23.37）是对文丘里原则的有意识的改变。房子位于加利福

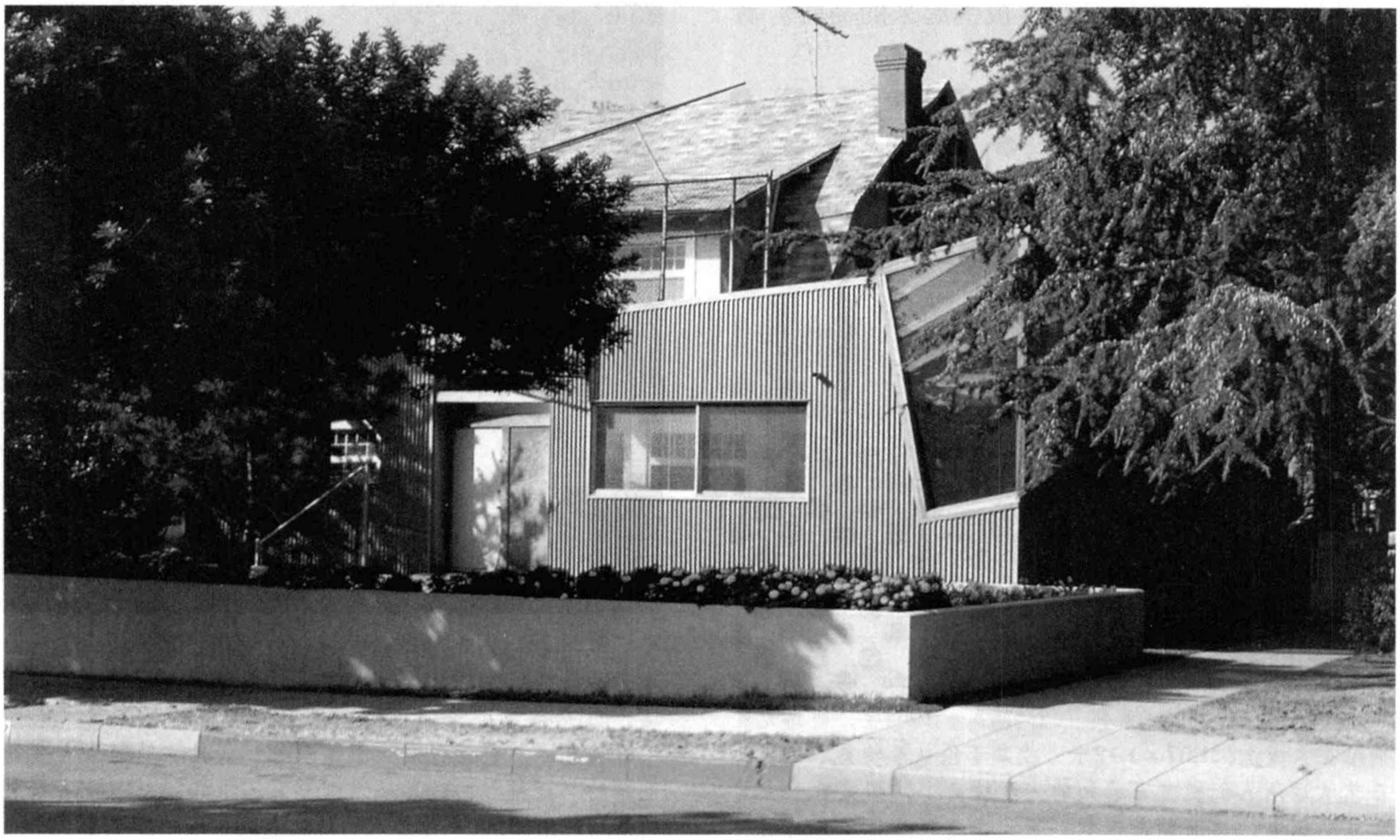


图23.27　弗兰克·盖瑞，盖瑞家宅，圣塔·莫尼卡，1977—1978年。盖瑞家宅有意结合了过去和现在的元素，成为后现代主义的一种独特风格。

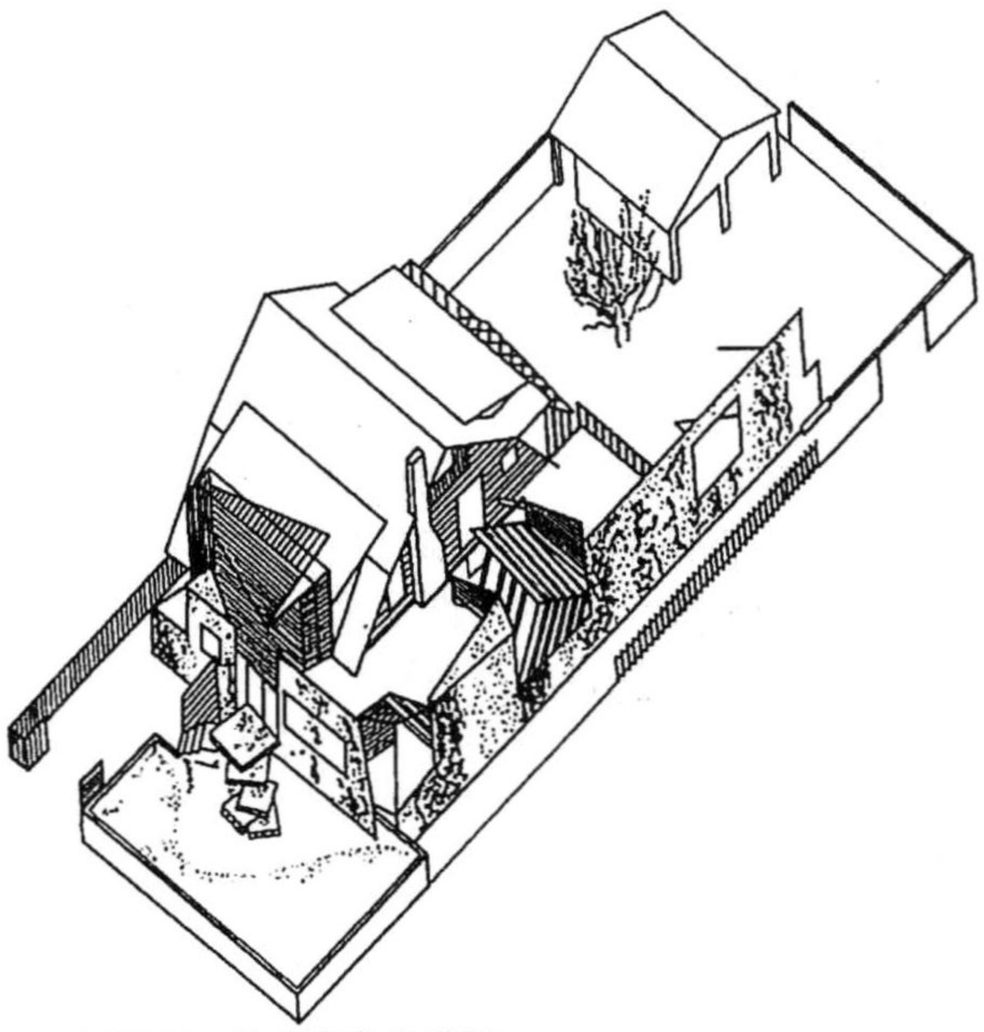


图23.28　盖瑞家宅鸟瞰图。

尼亚州的圣塔·莫尼卡，1976年买下并开始改造。盖瑞不喜欢这种40年代风格的两层楼房，可又没有钱买其它的，于是他打算用新房把旧的围起来，并凸现新旧之间的差别。房子的材料：胶合板、混凝土砌块、波纹金属、长排篱笆等，都是流行文化中的日常材料。缺少一间厨房，他就在沥青台阶上的原餐厅外围空地上建造了一间（图23.38）。新设计中有一条正对街道的让邻居感觉别扭的长波纹金属墙。盖瑞就是不想让他的房子同周围协调，这便是他的与众不同，或许这种与众不同是一件好事。

文学：垮掉的一代

并不是所有人都认为50年代美国消费文化的形成是件好事情，“垮掉的一代”作家就认为，物质的繁荣导致了趋同、满足和压抑。他们撰写一系列文章评论战后的美国，这为后来的人权运动、60年代的反越战运动和70年代的女权运动拉开了序幕。

杰克·凯鲁亚克　对杰克·凯鲁亚克（Jack Kerouac，1922—1969年）来说，“垮掉的一代”是往昔美国范式（那群建立了美国的“疯狂自信”的人）的再现。《在路上》写于1951年，出版于1957年。在作品中，凯鲁亚克以美国的拓荒者和牛仔为原型。故事的叙述者萨尔·帕拉戴斯是一个疯狂追求刺激的美国青年，他努力挣脱美国文明的限制，逃到狄恩的贫民窟中，并到怀俄明州体验原始的西部夏安族人的周末。

凯鲁亚克标榜“自发的散文写作”，以超现实主义的自动化写作和抽象表现主义画家的表现性动作为根基。诗人艾伦·金斯伯格把他的散文说成是“完全自我的，即出自作者的身体、呼吸节奏和话语”。

艾伦·金斯伯格　艾伦·金斯伯格（1926—1997年）的风格是其独有的。1955年8月的一天，他在旧金山起草了长诗《嚎叫》（1956年）的第一节和第三节的一部分，剩余部分很快完成，就如题目一样，诗歌语言有一泻而下的气势。他呐喊抗议：反对把个人变成抽象的体制，反对父母把孩子送到古代天神摩洛神（一尊象征美国整体文明的塑像）口下作为牺牲品。在《致卡尔·索罗门》中，主人公索罗门是纽约精神病院的一名病人，但金斯伯格却认为这首诗是对神经错乱的赞颂，是一种政治毒药。对金斯伯格来说，神经错乱意味着拯救，意味着反抗吞噬生命的美国摩洛神。《嚎叫》通过反对理性、接受身体原初的旋律，表达了竭力挣脱现代文明束缚的努力。

古典音乐的普及

波士顿通俗乐团　20世纪50到60年代，在一种由消费者定义的文化中，音乐也要适合大众的口味。由阿瑟·菲德勒（1894—1979年）担任指挥的波士顿通俗管弦乐团逐渐成长为国际性乐团，该乐团以其乡村音乐，乔治·格什温的《星条旗永不落》等进行曲和约翰·菲利浦·苏萨的《蓝色狂想曲》等古典打击乐而闻名于世。该乐团为古典音乐和通俗音乐之间的鸿沟搭建了桥梁，业内人士认为：“它引领年轻人步入了神奇、高雅的音乐殿堂。”

音乐剧　像19世纪的歌剧一样，音乐剧成为20世纪中期的一种流行演出形式。尽管古典音乐运用了新的音调，变革了旋律和形式，并融入了不和谐因素来表达“焦虑时代”的情感，但爱听音乐的人仍然被这种轻音乐娱乐形式所吸引。不同于歌剧的是，音乐剧中不是每句话都要唱出来，音乐也穿插于台词中。音乐剧的气氛多为欢快的，歌曲也容易被人们记住并广泛传唱。

20世纪初，威克特·赫伯特和乔治·M·柯汉创作了关于战争的音乐剧以飨普通观众。到二战末期，理查德·罗杰斯和奥斯卡·汉默斯坦的《旋转木马》和《俄克拉荷马》深深吸引了观众。20世纪50年代初，百老汇成为美国流行剧场音乐的

中心。50年代末，李奥纳多·伯恩斯坦的作品《西区故事》（参阅下文）出演。此时，音乐剧的发展更加成熟，旋律更为复杂、更为和谐，剧作家更注重心理刻画，感情也更为深沉了。

李奥纳多·伯恩斯坦 李奥纳多·伯恩斯坦（1918—1990年）是一位作曲家、指挥家、钢琴家和顾问，他成功做到了使古典音乐流行化和使流行音乐古典化。他的示范讲演，配以纽约爱乐乐团的演奏，把青年一代引进了古典音乐的殿堂。后来该示范讲演得以出版，名为《青少年交响乐指南》。

伯恩斯坦的成功归因于他在流行曲和古典乐上的双重天赋。他著名的音乐剧不仅有1956年的《老实人》，而且尤以1957年的《西区故事》和以当代不同文化紧张冲突为背景的新版《罗密欧与朱丽叶》最为著名。伯恩斯坦把莎士比亚笔下的仇家（卡普莱特和蒙泰古）改成了势不两立的帮派：纽约市西班牙人哈莱姆区的“喷气机帮”，和西班牙人“鲨鱼帮”。就像柴可夫斯基的作品《罗密欧与朱丽叶幻想曲》的灵感来源于莎剧一样，伯恩斯坦的音乐创作也受到莎剧的启发，其音乐既有抒情性又有戏剧性。例如深情的爱情歌曲《玛丽亚》，在《美国》和《今夜》等拉丁风格歌曲的伴奏下，四重唱共同营造了一种准歌剧氛围。

后期现代音乐

20世纪末期的音乐深受约翰·凯奇等人影响，他们认为实验是发现“新声”的必经之路。有趣的是，当一些优秀音乐家追随并推动先锋实验音乐时，大众反对这种实验的呼声却日益强烈。

为了回归“调性”作品，作曲家菲利浦·格拉斯和史蒂夫·瑞奇尽量减少旋律、节奏和表现形式。大多数极简抽象乐曲都只使用简单的音符，并使之循环往复。这些乐曲是为一种电子音响合成器创作的，这种合成器能够模拟几乎所有乐器的音色。格拉斯的作品融合了东西方传统音乐，因此能够把听众引入一种平静的状态，并让其思想翱翔。菲利浦·格拉斯还创作了《爱因斯坦在海滩》、《法老王》等歌剧，以及许多戏剧、舞蹈和电影的配乐。

摇 滚

从一定意义上讲，摇滚乐可以算是美国文化的核心组成部分。摇滚乐发源于黑人音乐和布鲁斯音乐，20世纪50年代开始成为一种独立的音乐形式，而后逐渐发展丰富。埃尔维斯·普雷斯利和查克·贝里早期的摇滚激起了美国青少年的共鸣。60年代，以“甲壳虫”为代表的英国乐队出现，这使摇滚乐走向了世界。乡村摇滚乐，以及后来

文化影响

20世纪初期出现的社会进步和文化潮流继续呈现出发展的态势。20世纪初兴起的汽车产业从根本上改变了运输业，流水线生产也变革着人们的工作、竞争和消费方式。电影是20世纪早期出现的摄影技术发展的产物。随着科技的不断进步，电影也得以日益更新：无声电影让位于有声电影，彩色影片取代了黑白影片，电脑虚拟的动画电影开始代替现实的场景和演员——不过通常动画和现实素材是结合在一起的。

在音乐和艺术领域，没有哪一种风格或趋势能够完全占统治地位。后现代主义进一步扩展了早期现代主义研究问题的方法。现代主义者视域的扩展和对艺术可能性的开启，使当代不同媒介的艺术家都从中受益匪浅。

百老汇歌舞剧是作曲家和舞蹈家在芭蕾和电影方面合作留下的一份遗产，也是美国娱乐业的一种独特形式。歌舞剧和电影是当代娱乐的主旋律：《猫》、《悲惨世界》、《剧院幽灵》、《俄克拉荷马》、《美女与野兽》以及《狮子王》等一系列经典剧目，在美国乃至世界舞台上经久不衰。

的迷幻摇滚都是以音乐和歌词来表达对现行体制的不满，这正迎合了美国人民的心声。美国的爵士和拉丁乐影响了70年代的舞曲如雷鬼、朋克和节奏布鲁斯等音乐。20世纪80年代美国利用视听技术的发展，把流行摇滚音乐推广到全世界，创造了“美国销售”，而CD、MTV也随之出现。

90年代，另一种摇滚乐队用一种探索社会和“性”禁忌的音乐，表达了对社会的抗议，并与“重金属”、“说唱音乐”以及“世界音乐”等非主流音乐一道成为20世纪90年代摇滚音乐的亮丽风景线。

关键术语

存在主义	国际风格	口服避孕药	极简抽象主义
抽象表现主义	鲍豪斯建筑学派	集合艺术	欧普艺术
行为画派	钢筋混凝土	通俗艺术	跨掉的一代
色彩派	悬臂梁	事件剧	

可供进一步深入学习的相关网站：

http://www.tameri.com/csw/exist/

（关于存在主义的优秀网站，囊括所有著名哲学家，此外还有许多相关链接。）

http://www.bauhaus.de/english/bauhaus1919/architektur/

（1919年，“鲍豪斯建筑学派宣言”提出，所有创新活动的最终目标是建筑。）

http://www.witcombe.sbc.edu/ARTH20thcentury.html

（关于艺术史的在线资源，柯瑞斯·维特康博创建。）

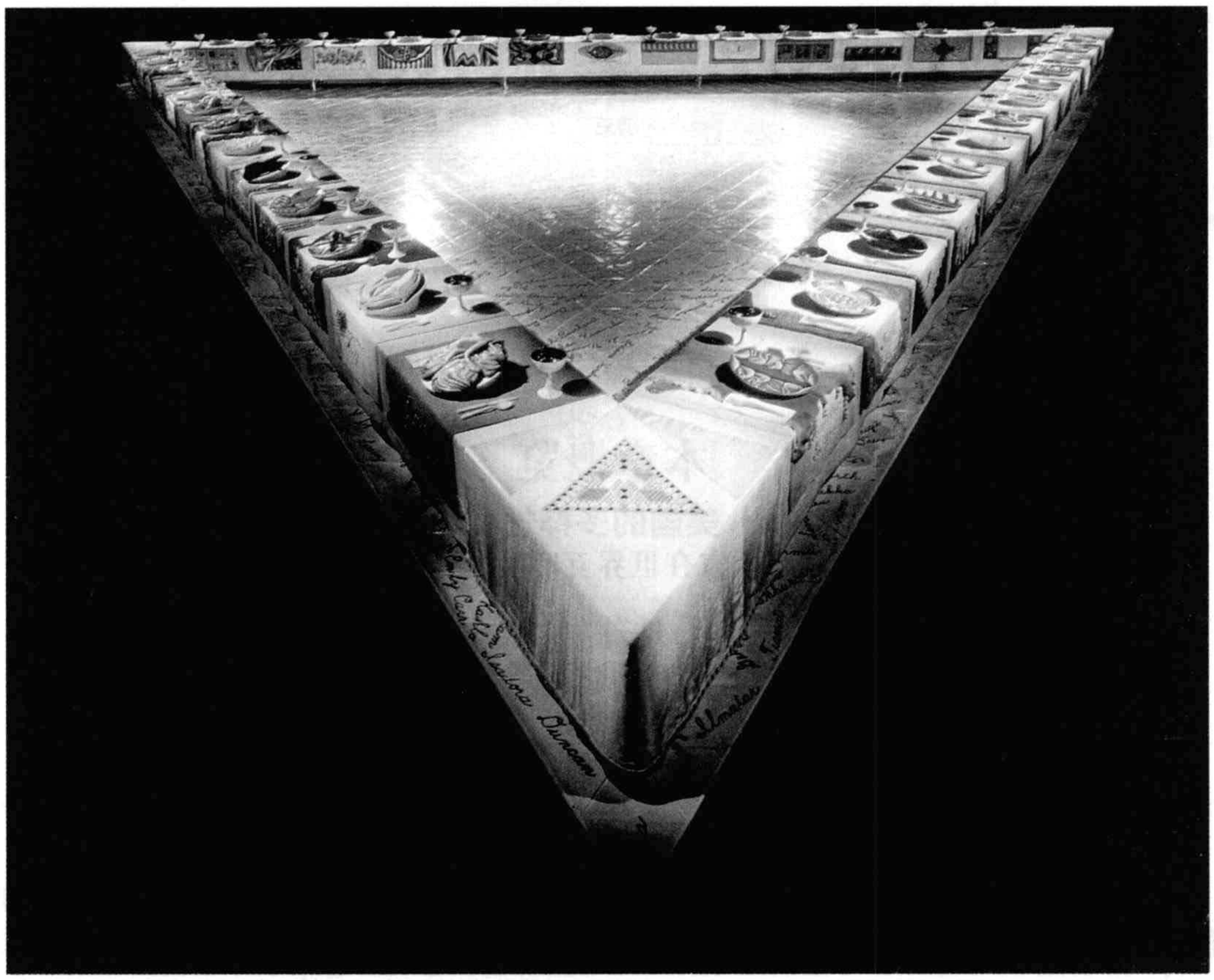
http://www.cmgww.com/historic/kerouac/

（关于杰克·凯鲁亚克的官方网站，包含跨掉的一代的经典诗选。）

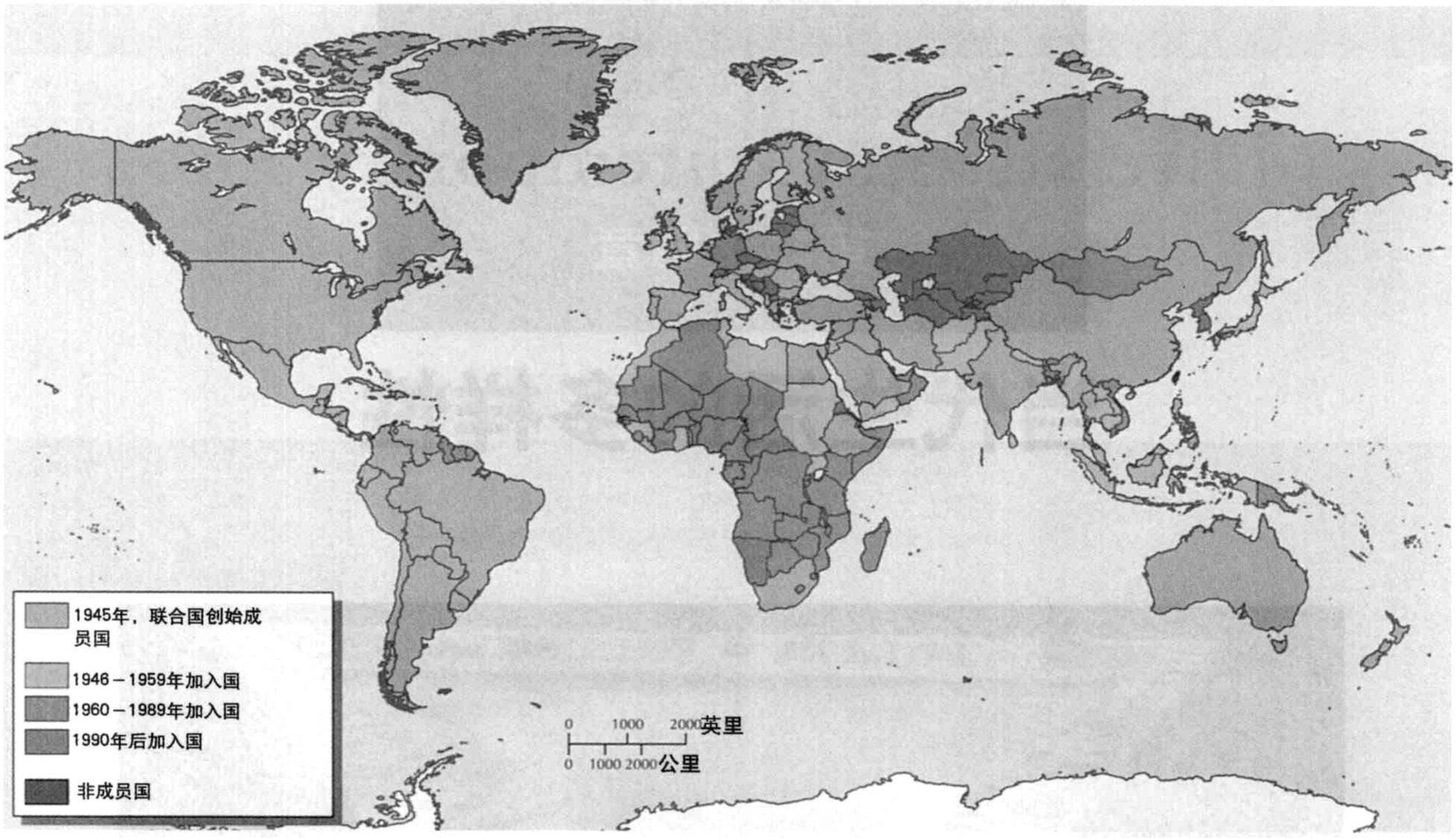
历　史		艺术与建筑	文学与哲学
1954年	布朗诉教育委员会案		
20世纪60年代后期			罗兰·巴尔特，结构主义 德里达，解构主义
1963年			贝蒂·弗里丹（Friedan），《女性迷思》（*The Feminine Mystique*）
1965年	美国陷入越战泥潭		
1966年	美国全国妇女组织成立 口服避孕药在美国开始使用		
1969年			莫玛代（Momaday），《通往雨山的路》（*The Way to Rainy Mountain*）
			莫里森（Morrison），《最蓝的眼睛》（*The Bluest Eye*）
1974—1979年		芝加哥（Chicago），《晚宴》（*The Dinner Party*）	
1976年			金斯敦（Kingston），《女勇士》（*The Woman Warrior*）
1982年		林缨，越战将士纪念碑	
1989年	拆除柏林墙		
1991年	苏联共产主义瓦解	史密斯（Smith），《后哥伦比亚世界的纸玩偶》（*Paper Dolls for a Post Columbian World*）	
1994年			桑德拉·希斯内罗丝（Cisneros），《芒果街上的小屋》

第二十四章

当代生活的多样性



朱迪·芝加哥等作，《晚宴》，1974—1979年，多媒体装置作品，121.9×121.9×121.9厘米。



联合国成员

本章概览

美国的多样性
女性艺术家在世界互联网时代突起

地球村
科技延伸至世界各个角落
人类彼此相联

美国的多样性

20世纪60至70年代，美国社会观念经历了一个深刻的转变。由于民权运动、越南战争以及妇女运动，美国人开始反省并质疑长期以来恪守不易的习惯和价值观念。尤其是对非裔美国人及妇女权利的强烈要求，使人们增强了对多样性意义及其力量的认识。

后现代主义

尽管“后现代主义”这一术语主要是指对现代主义（先锋派）的决裂或抛弃，但它的意义并不明确甚至还会引起争议。后现代主义重点关注20世纪60年代（基本上始于流行艺术之后）至90年代，以及该时期的政治、哲学、艺术及建筑等领域所发生的变化。

后现代主义是怀疑性的，甚至是批判性的。它追求一种非传统性，也就是反成规、反权威和反正统。后现代主义也远不是一个有组织的、始终如一的流派，甚至难以认定其风格特点，它指的是那些质疑传统的许多不同的方式。后现代艺术家不再完全凝神于纯抽象艺术，而是转向处理社会意识形态问题的更为概念性的艺术。在“现

代主义”（比如在达达主义和超现实主义中）及其它更早的一些流派中，均可发现“后现代主义”的诸多方面及其成份。

符号学　符号学研究符号和象征，是一种后现代主义的哲学。后现代主义者指出，我们对现实的许多看法是由现实的信息涌向我们的种种方式所塑造的——比如，来自商业媒体的信息，这是与信奉绝对确定性的现代主义者决裂的一个关键。后现代主义者在他们接收到这一信息前，对传播的方式及接收的地点发生质疑。对后现代主义者而言，一件艺术品事实上是属于许多人的作品：没有一个艺术家创造出的东西可说是真正的原创，因为它是建立在艺术家所曾见过的无数作品的基础之上的。后现代主义鼓励我们关注象征或符号的意义，这是由概念（所指）和它们的语言图象（能指）组成，改变意义对语境的依赖，从而决定意义结构的方式，这即是“解构”。解构主义拒绝普遍性，读者可以按自己的方式自由阐释作品。相对于口头表达，解构主义者更倾心于书面表达，他们刻意追求模糊性和复杂性而不是明确性和逻辑性。

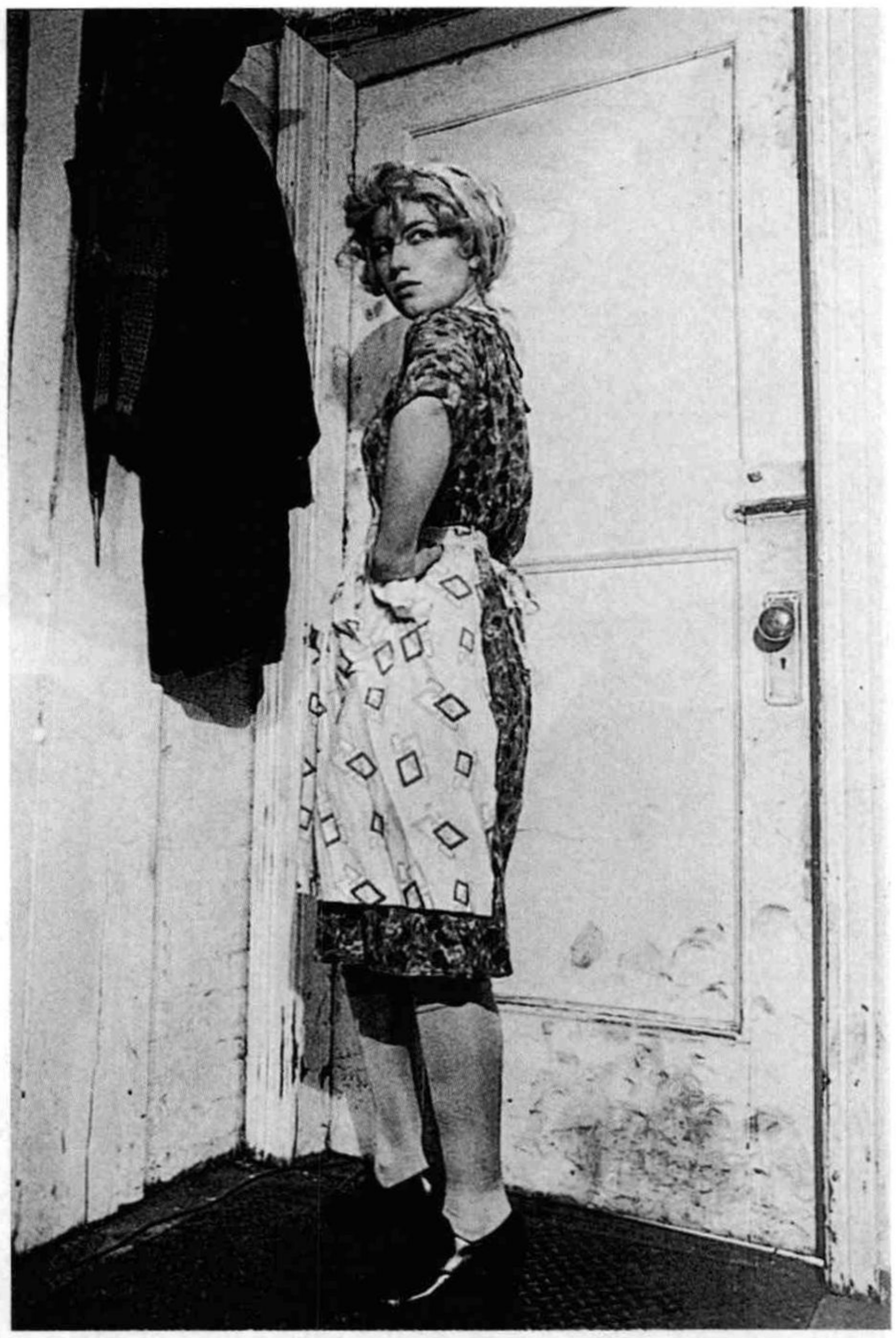


图24.1　辛迪·谢尔曼，《无题电影剧照35号》，1979年，黑白照片。用谢尔曼自己的话来说，她将自己装扮成索菲亚·罗兰所扮演的一个不修边幅的意大利家庭主妇的形象。换句话说，谢尔曼所表现的是一个传媒形象而非真实的人。

绘画和雕刻

不同的观点对艺术会产生相当大的影响。最近几十年，艺术界最重要的一个发展，就是先前曾被排除于主流之外的各种观点的脱颖而出。这正符合了艺术界想寻求一些可成为经验的创新方法的需求，为此这些观点在某种程度上起到了一定的作用，而艺术界确实已经越来越愿意承认这些“局外人”的观点。

摄影家辛迪·谢尔曼（Cindy Sherman，1954年生），为了研究“自我”的不同方面而创造了一个虚拟的人物。从70年代后期开始，谢尔曼拍摄了各种各样名为“无题电影剧照”（图24.1）的自拍照。在每张照片上，她穿着不同的衣服，将自己装扮成各种不同的角色，展示自我，并以此宣称，所谓“自我”实际上只是一个虚拟化的结构而已。我们就是我们自己所选择的看上去像的那个人，而且我们所选择的“自己”，只不过是一系列传媒形象中的一个。谢尔曼的工作消解了在众多自我的后面存在着一个“真正”自我的这一观念。

在反对现代主义追求个人创新主张的同时，谢丽·利文（Sherrie Levine）“挪用”（即复制）了一幅沃克·伊文斯拍摄的照片，通过赋予它一个标题《后沃克·伊文斯》（*After Walker Evans*）而称之为自己的艺术作品，从而质疑并嘲讽了极力声称自我彰显的原创性艺术传统。

其他艺术家也强调对图像的重复利用，朱利安·萧贝尔（Julian Schnabel）在20世纪80年代早期的一件大型作品中，结合了一些取自电影、照片，甚至宗教圣像等其他不同表现形式的图像。通过把旧的图像随机融入一个新的情境中，这些意想不到的、新奇的图像并置（这点让我们回想起达达主义）使它们的意义变得模糊。大卫·萨利（David Salle）也创作了类似的不同图像和媒介的混合物，以挑战对艺术的既定假设。

在精英艺术中，上层白人男性长期的统治地位遭到了安德里亚斯·胡塞恩（Andreas Huyssen）的质疑。他认为艺术应该包含更丰富的内容而且更易于理解，他将艺术身份划分为四种：民族身份、性别身份、环境身份、种族身份（非西

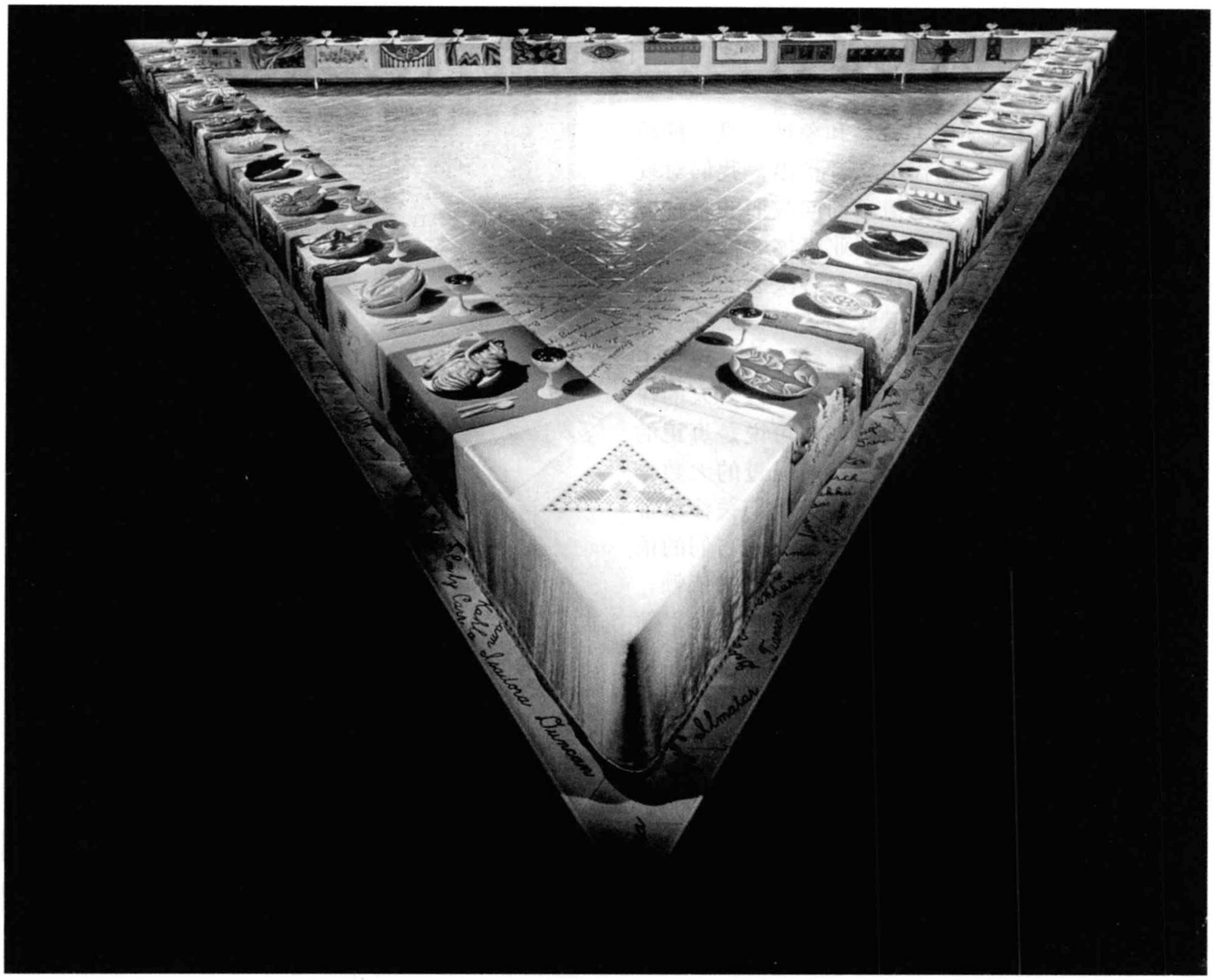


图24.2　朱迪·芝加哥等作，《晚宴》，1974—1979年，多媒体装置作品，121.9×121.9×121.9厘米，收藏于纽约布鲁克林美术馆。这件极具视觉冲击力的大型后现代主义作品，是一座历史长河中无数女性成就的纪念碑。

方的）。关注这些身份的大众艺术一直以来都被视为难登大雅之堂：因为它不是纯艺术。这些身份与后现代主义相关，而后现代主义则常常与政治、社会及性别观点和激进主义相关，比如女性主义。

朱迪·芝加哥　女性主义者艺术家朱迪·芝加哥（1939年生，又名朱迪·格罗威兹），1974至1979年和许多其他女性一起创作了《晚宴》（图24.2），这是一部妇女成就的历史记录。三角形餐桌的每一个座位都代表一个特定的女性。从史前和古代的米诺斯女神，到现代小说家弗吉尼亚·伍尔夫，以及画家乔吉亚·奥基弗。三十九个座位分别设在桌子的三个边上，每边各设十三个座位，让人想起耶稣《最后的晚餐》里的描写。而另外还有999名妇女，她们的名字被写在餐桌的饰带上。

《晚宴》采用了那些一直被人们不屑一顾的女性用品，并将其转化为一件不朽的雕塑以引起公众对女性艺术的关注。卡丽·里奇1981年在《艺术论坛》杂志上写的一篇文章中说，《晚宴》“是那些所谓‘低级艺术’的汇集，诸如：梭织、花边制作、缝纫、家用陶瓷器皿的制作、刺绣……所有这些手艺集合在一起……《晚宴》……证明这些低级艺术的总和就是伟大的艺术”。

“游击女孩”（Guerrilla Girls）　近年来妇女在艺术界的影响与日俱增。1970至1971年，在参加纽约艺术展的艺术家中只有13.5%是女性。70年代在活跃的艺术家个人作品展中，只有10%是女性艺术家的个人展品。到1982年，据女性艺术组织联盟的报告，由活跃艺术家举办的艺术展中，只有2%是专门针对女性的创作。这种不平衡是“游击女孩”这样一个众所周知的女性社会行动组织所关注的焦点，她们的真实身份隐藏于大猩

图24.3　“游击女孩”，《难道妇女只有裸露身体才能进入大都会艺术博物馆吗》，1989年，海报，27.9×71.1厘米，私人收藏品。“游击女孩”的海报描画出这样一种艺术情景：直到20世纪80年代中期，艺术领域仍为男性所主宰，女性艺术家要么被排除在外，要么不为人知。

猩面具之后。从1985年开始，她们在纽约张贴海报（图24.3），公开质疑在艺术品中女性被表现、被展示及被投资交易的不公平现象。

埃莉诺·安廷　女性艺术家渐渐转向新媒介，尤其是表演艺术。表演艺术的一个改革者是埃莉诺·安廷（Eleanor Antin，1935年生），她塑造了一系列人物形象，包括埃莉诺·安廷诺娃，一个虚构的狄亚基列夫的俄罗斯芭蕾舞团的黑人芭蕾舞演员。通过扮演安廷诺娃，安廷得以自由地研究她自己不为人知的一些处境。她传记中的一副绘画《安廷诺娃的存在》（*Being Antinova*）（图24.4），显示出安廷诺娃怎样遭受了传统西方芭蕾舞界的排斥。不仅因为她是黑人，还因为她自己身体的自由感与芭蕾的体制和常规相抵触。她说，请想象一下让黑人出演芭蕾舞《天鹅湖》吧！用她的话来说，芭蕾世界只是一个“白色的机器”世界。

苏珊·罗森堡　自20世纪80年代早期以来，许多女画家在美国绘画界占有了一席之地，其中之一就是苏珊·罗森堡（Susan Rothenberg，1945年生），她在新墨西哥工作。罗森堡很早就颇有成就，1976年她就在纽约举办了第一次画展。她以创作马的图像而为人们所熟知，比如画于1976年的《轴》（*Axes*）（图24.5）就使她名声大振。在这幅画中，一只动物正运动着，赤裸的、幽灵般的，它是一个幻觉、一个幽灵、一个梦。罗森堡的作品带有这样一种特征：用粗线条勾画突显轮廓，仿佛穿越浓雾而来。在《轴》这幅画中，画布的中轴线与马身体的轴线并非成一直线，而正是这种不平衡使画作充满了生气。

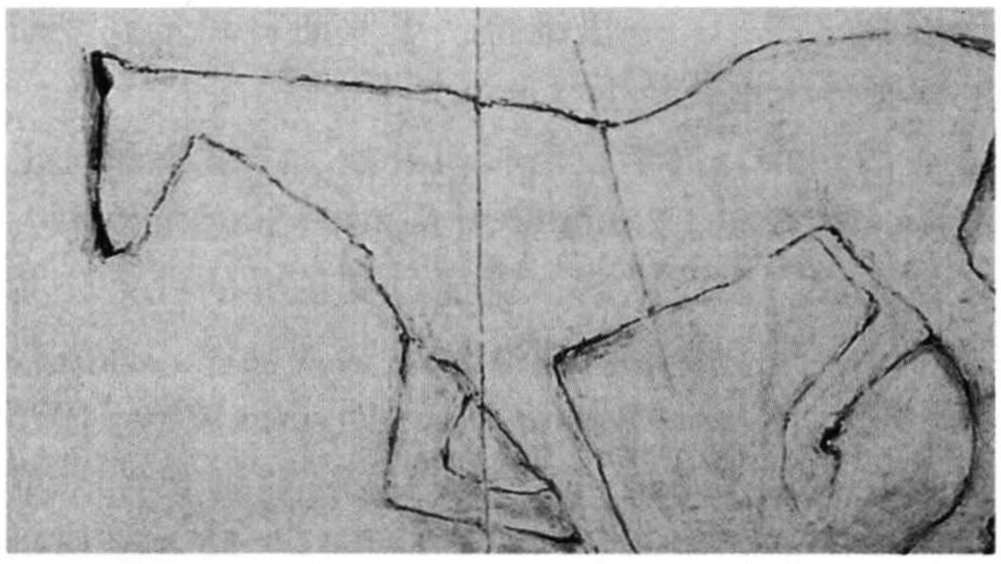


图24.5　苏珊·罗森堡，《轴》，1976年，以合成颜料与石膏粉底料所作的油画，1.64×2.66米，收藏于纽约现代艺术馆。在这幅新表现主义的作品中，形式被认为胜于详细的描述，暗示胜于清晰的阐释。画布中长方形的完美平衡感基于马匹向左的潜在运动。

图24.4　埃莉诺·安廷，绘画取自《安廷诺娃的存在》，1983年，纽约罗纳尔德·菲尔德曼美术公司。画中安廷诺娃尽情享受身体的自由，以减轻她被排除于舞蹈团体之外的痛苦。

贝蒂·萨尔　艺术家贝蒂·萨尔（Betye Saar，1926年生）1972年创作了一件看似流行艺术的艺术品，名为《杰迈玛大婶的解放》（*The Liberation of Aunt Jemima*）（图24.6）。萨尔的图像把“一个为大众所普遍接受的”美国黑人“保姆”形象转变成为一个微笑的，善做煎饼和果汁的杰迈玛大婶。在这幅画的画面上方，杰迈玛大婶卷起袖子，提起充满黑人力量的拳头，白人婴儿看上去不仅很不愉快，甚至还很惊恐。这里揭示了“保姆”政治。这幅广告画象征着，从前的仆人和奴隶现已将一切掌握在自己手中。这幅画表明了非裔美国人的状况必然发生改变的事实。

让·米歇尔·巴斯奎特　当他还是一个纽约少年时，让·米歇尔·巴斯奎特（Jean-Michel Basquiat，1960—1988年）就以“萨摩”（Samo）——一个在苏荷区和翠贝卡区的墙上作画的涂鸦艺术家而扬名。1981年初，纽约、苏黎世和米兰的画廊老板说服他在画布上画他的涂鸦，他由此很快成为艺术世界的新宠儿。他的画价格一路飞涨。23岁时，他的作品在拍卖会上就已经卖到1.9万美元。巴斯奎特，一个中产阶级会计师的儿子，父亲有海地血统，母亲则有波多黎各血统，拥有一种自然的、直率的、不与传统妥协的真实性。

图24.6　贝蒂·萨尔，《杰迈玛大婶的解放》，1972年，混合材料，29.8×20.3×6.9厘米，收藏于伯克利加利福尼亚大学美术馆。萨尔的画像不仅抨击了种族主义和性别歧视，而且寄寓了对主流文化发展前景的期待。

图24.7　让·米歇尔·巴斯奎特，《查尔斯一世》，1982年，用丙烯酸树脂涂料和油画棒在画布上绘成，三幅相联，1.98×1.58米，纽约罗伯特·米勒画廊。在巴斯奎特的作品中，“X”划掉的部分从不被完全否定。在一本关于符号的书中，巴斯奎特揭示了“流浪汉符号”的一部分，流浪汉留下的标记，如同涂鸦，将方位告知他们的兄弟。在这种图形语言中，“X”意味着“好，很好”。

在《查尔斯一世》（*Charles the First*）（图24.7）中，巴斯奎特对爵士乐萨克斯手查理·帕克非常崇敬，他直截了当的风格都表现在其“错误”中。作为巴斯奎特作品中的英雄人物之一，帕克是一位国王——因此图画的标题、王冠、及“托尔”（“Thor”，挪威神话中的神）均由此而来。在画的底部是巴斯奎特对国王的忠告；“年轻的”一词被划掉。帕克魅力的衰颓从图画中央蓝色部分滴落的涂料、由“X”中渐显而出的“S”，还有“切罗基人”（“Cherokee”，帕克最重要作品的名字）一词上方，一片羽毛（帕克因绰号“菜鸟”而闻名）变成一个美元符号等部分随处可见。

巴斯奎特的许多作品——苏格·芮·罗宾森（Sugar Ray Robinson 拳击选手）、汉克·阿伦（Hank Aaron 美国棒球全垒打王）、卡修斯·克莱（Cassius Clay 即拳王阿里）、迪齐·吉勒斯比（Dizzy Gillespie 爵士乐手）和路易斯·阿姆斯特朗（Louis Armstrong 爵士乐手）都是为了抗议对黑人英雄的利用，巴斯奎特与他们感同身受，他好像已经知道自己迅速的声名鹊起会以悲剧结束似的，27岁时，他死于服药过量。

朱迪思·弗·贝卡　墨西哥裔美国女壁画艺术家朱迪思·弗·贝卡（*Judith F. Baca*，1948年生）声称其壁画异于传统的作画技巧，甚至使“墨西哥壁画三杰”——里维拉、奥罗斯科和希克罗斯的壁画传统重获新生（见第二十二章）。

1974年，贝卡在洛杉矶开始了“城市壁画工程”，共完成了250幅壁画，其中150幅由她本人亲自完成。自此以后，她通过其创办的社会公共艺术资源中心继续负责和指导壁画设计。《洛杉矶长城》（*Great Wall of Los Angeles*）始于1976年，是她最具雄心的工程。这幅壁画长约一英里，位于洛杉矶河的图洪加冲积区，随着洛杉矶的发展，这里完全成了混凝土管道。贝卡说，这种混凝土管道是“一个横贯陆地，使这个已四分五裂的城市进一步分裂的巨大伤疤……，就像年轻的墨西哥裔美国人将战争伤疤纹在他们的身体

图24.8　朱迪思·弗·贝卡，《洛杉矶长城》（细部：巴利奥斯西班牙语聚居区和查瓦斯峡谷墨西哥人聚居区的分界线），1976年，长壁画，高3.96米（整幅壁画长度超过一英里），加利福尼亚洛杉矶河图洪加冲积区。用贝卡的话来说，制作壁画的协作过程是“痛苦、愤怒，和羞愧的转化”。

上一样——《洛杉矶长城》也是一个纹身，纹在河水曾经流过的伤疤上”。这堵墙讲述了教科书上没有讲述过的洛杉矶历史。它叙述了土著人的历史，以及从外国移民来的少数族群——葡萄牙人、中国人、日本人、韩国人和巴斯克人的历史，还有墨西哥裔美国人——从古至今就在美国生存的墨西哥男人和女人的历史。这些细节（图24.8）描绘了四条高速公路是怎样横贯东洛杉矶的墨西哥裔美国人社区，怎样分裂他们、削弱他们，并促使他们互相对抗的。为了争取权利，一名墨西哥妇女对道奇运动场大楼占用了查瓦斯峡谷的墨西哥人社区表示抗议。

贝卡作为指导者和协调员参与《洛杉矶长城》这一项目。近400名城内的年轻人来做实际的绘画和设计工作，他们许多人来自少年教管系统。这些来自不同种族和不同区域的、相互敌对的帮派成员，代表了这个分裂的城市，在这一项目的共同工程中找回了自己。对贝卡来说，这一通力合作完成壁画的过程，治愈了创伤，将人们团结在一起，并帮助重建社区，正如她自己所说，因为“协作是一个必要的条件”。

利萨·费菲尔德　具有美洲土著易洛魁族人和奥奈达人血统的利萨·费菲尔德（Lisa Fifield，1957年生），描绘了美国印第安人的传统和信仰。费菲尔德画了一系列油画，都以美国军队杀害印第安男人、女人和儿童的伤膝谷大屠杀为背景。有一幅画《飞升的幽灵舞者》（*Ghost Dancers Ascending*）（如图24.9），描绘了死者的灵魂在大地上空飞升。19世纪90年代，平原上的印第安人失去了祖先的土地，并被驱逐到居留地之后发展了幽灵舞。他们为战士重返、犏牛回归以及以前生活方式的恢复而舞。在这幅画中，这些人像所穿的服饰，都以那些在伤膝谷大屠杀中被杀害的人的服饰为原型，被杀害者当时错误地相信，那些衣服不会被子弹穿透。费菲尔德带着敬意用明快的红蓝黄三原色描绘了他们的灵魂正超越死亡

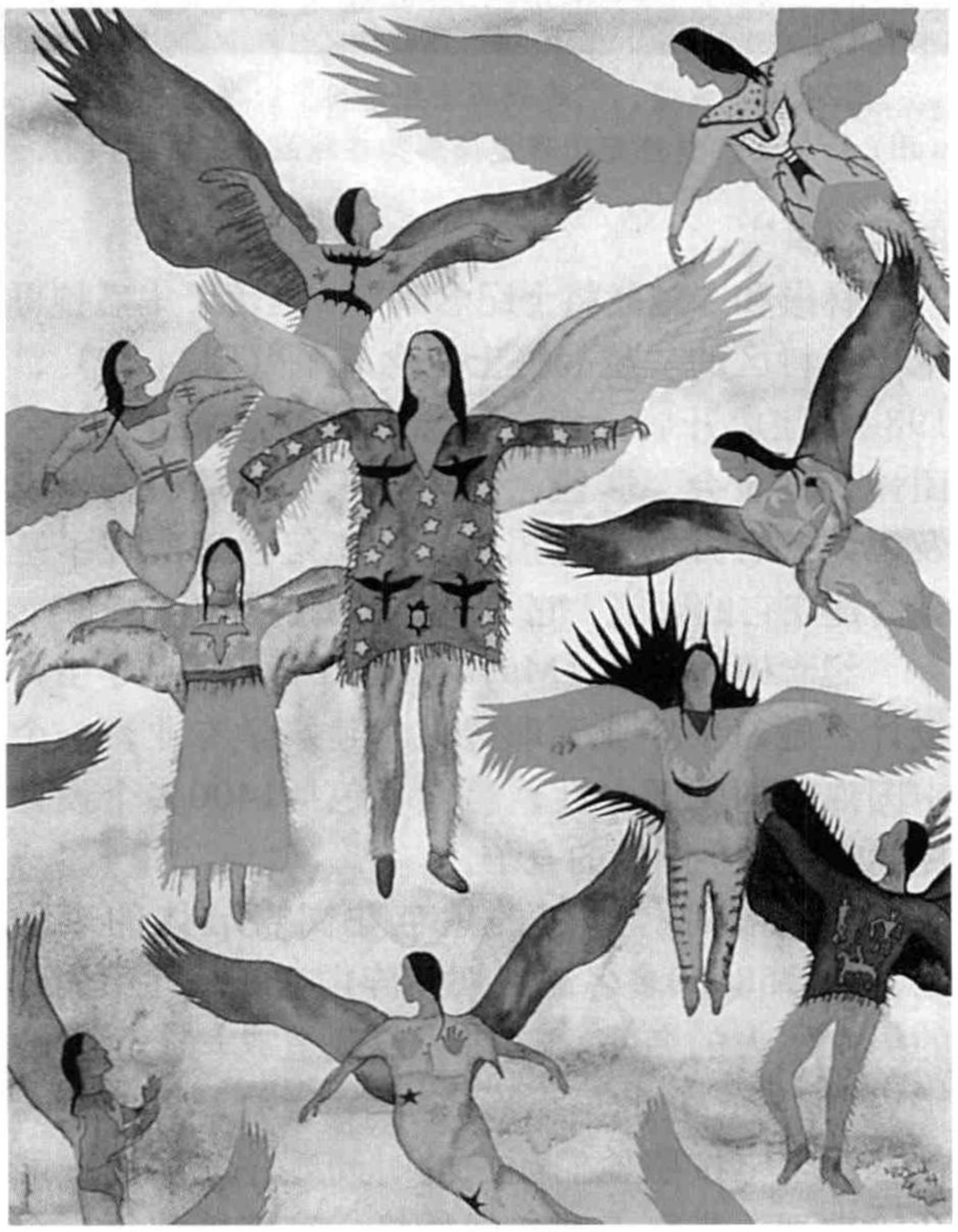


图24.9　利萨·费菲尔德，《飞升的幽灵舞者》，1995年，作在纸上的水彩画，76.2×55.9厘米，私人收藏。费菲尔德描绘了伤膝谷的灵魂在大地上空飞升，丰富的色彩和飘逸的飘浮使他们似乎超越了悲惨的死亡。

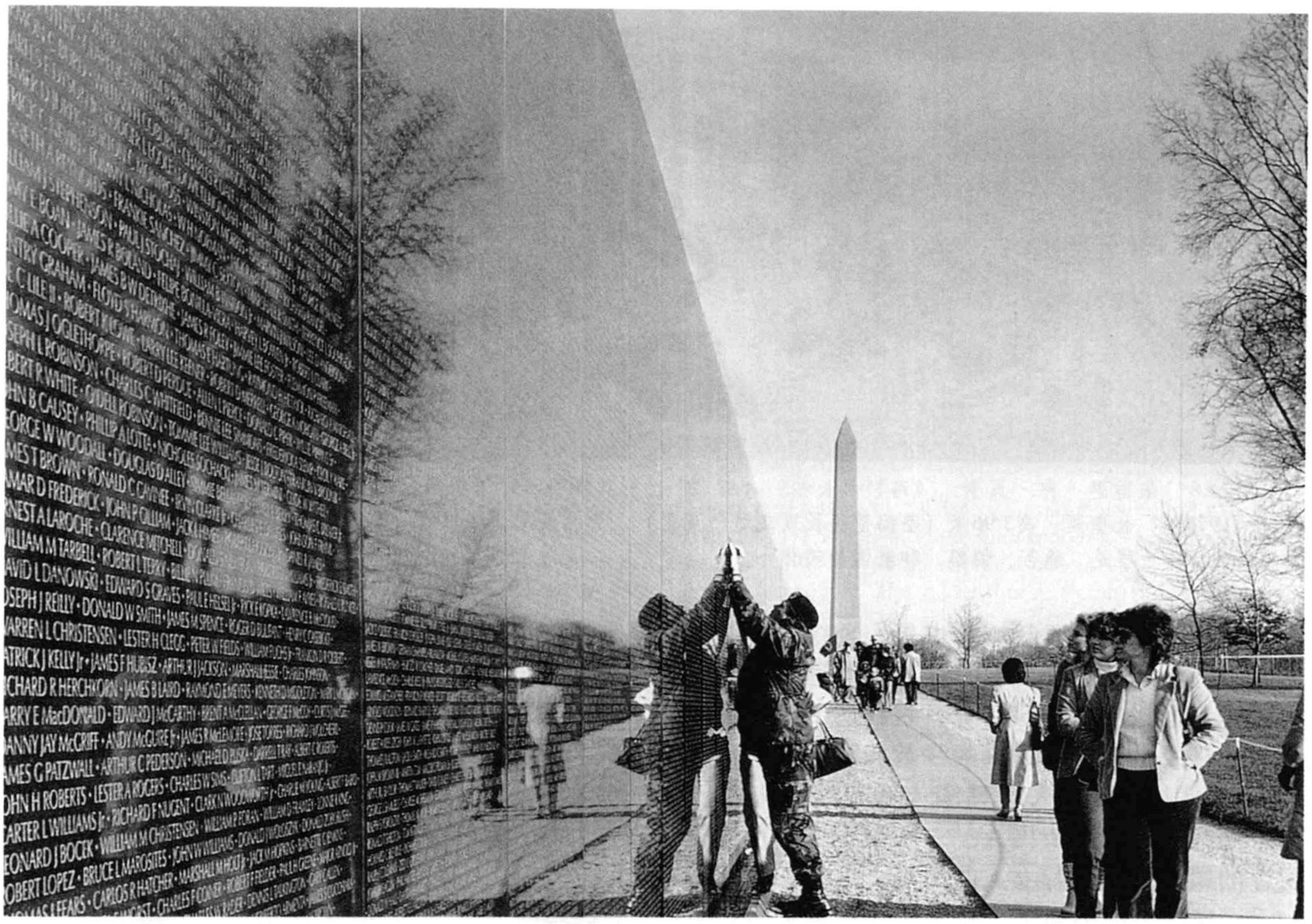


图24.10　林缨，“越战将士纪念碑”，华盛顿哥伦比亚特区，1982年，黑色花岗岩，长820.21米。简洁地以“墙”（the wall）而闻名。这座纪念碑追悼那些在越战中死去的人们，已成为一个民族认同与和解的象征。

的客观事实。

林缨和“越战将士纪念碑”　坐落于华盛顿哥伦比亚特区的“越战将士纪念碑”（图24.10），1982年建成开放。建立纪念碑的基金来自各社会团体、基金会、联盟、退伍军人、市镇机构，以及大约三百万的个人捐款。这座纪念碑实现了基金会建立它的愿望，它是民族和解的开始。

纪念碑由林缨（Maya Ying Lin，1960年生）设计。她21岁毕业于耶鲁大学建筑学专业，一个中国血统的美国女性，赢得了包括1400多个设计提案在内的全国性的竞争。

在纪念碑打磨过的黑色花岗岩墙体的表面上，刻着58000多名越战期间阵亡或在战斗中失踪的男女军人的名字。这堵墙被塑造成一个巨大的“V”字形，它的顶点形成一个大约125度的角。亡者的名字按照他们死亡的时间顺序从墙的一端开始排列，贯穿美国参战始终。这堵墙使每一个名字都在民族的记忆中留下了一个值得尊重的位置。正如林缨在谈到这一设计时所说：“这些名字将成为永恒的纪念。”

尽管起初有些不同意见，“越战将士纪念碑”还是赢得了国人的认可和敬仰。每年有数千人来参观纪念碑。当他们注视纪念碑花岗岩石板上的名字时，由于花岗岩石板被打磨得像镜子一样明亮，参观者可以看见他们投射在墙面上的影子。人们往往被这堵墙深含的敬意和意味所打动，创伤的恢复从这里开始。

表格24—1　当代美国女性艺术家

贝蒂·萨尔（1926年生），《杰迈玛大婶的解放》
埃莉诺·安廷（1935年生），《安廷诺娃的存在》
朱迪·芝加哥（1939年生），《晚宴》
苏珊·罗森堡（1945年生），《轴》
朱迪思·弗·贝卡（1948年生），《洛杉矶长城》
辛迪·谢尔曼（1954年生），《无题剧照35号》
利萨·费菲尔德（1957年生），《飞升的幽灵舞者》
林缨（1960年生），“越战将士纪念碑”

建　筑

1980年左右，后现代主义开始出现在建筑中，并致力于找回被现代主义忽视的人性因素。为了有所创新，建筑师们再一次回顾过去。后现代主义也可能因此而被看作是一种复兴风格，但它不同于以前的种种复兴，以前的复兴每次都集中在一个特殊的风格上，例如古典复兴和哥特式复兴。相反，后现代的建筑，则具有更为宽泛的多源性风格特征，各种各样完全不同的影响可能混合在一起。例如1980—1982年由迈克尔·格雷夫斯（Michael Graves）设计建造的俄勒冈波特兰市政厅大楼；1984年由詹姆斯·斯特林（James Stirling）、迈克尔·威尔福德（Michael Wilford）和其他合作者共同设计完成的德国斯图加特新国立美术馆；或者由弗兰克·盖瑞（Frank Gehry 他所设计的自用住宅引起争议，见第二十三章图23.27）于1992—1997年在西班牙毕尔巴鄂设计建造的古根海姆博物馆（Guggenheim Museum）的非凡造型。在这些诙谐有趣的建筑风格融合的过程中，多种源流的影响巧妙地结合在一起。

结构主义和解构主义

20世纪60年代后期开始，许多法国知识分子以大量经历为借鉴，为挑战公认的传统而不断调整策略。这些思想家之一的罗兰·巴特（Roland Barthes）[BAR（t）]（1915—1980年），其早期著作是基于结构主义语言学的，因此他研究文化的方法被称为结构主义。结构主义语言学的核心就是建立在大量的“符号”概念基础上的对“意义”的一种探求。“符号”就是所谓的能指与所指之比。例如，单词“树”就是能指，而一棵树本身则是所指。在法语中，树的单词是*arbre*，在斯瓦希语中，树的单词是*mti*。能指（这个词）因语言不同而改变。而所指则包含所有可能存在的树。所指是如此繁复多样，仔细思考一下，语言能使我们畅通地进行有意义的交流，这似乎是令人惊讶的。当我们说或者写“树”这个词的时候，我们所确定的树的特性，是这一树的语境。后院的松树不同于广场的橡树。语境决定意义。由此而言，当我们思考（判断）任何物体的时候，这个物体的意义不仅由它的单独存在确定，也取决于我们观察它时它所处的情境。而这个情境总是变化的。因此，“意义”永远不是绝对的。它的多变就像情境自身的存在一样。

“后结构主义”思想是以这一思维方式的应用而被认识的，它建立在假设的基础上。言语假设的意义永远都是不完全“确定”的，因此言语能够轻易地掩饰真实，也能够轻易地揭露真实。后结构主义的主要实践者是法国的哲学家雅克·德里达（Jacques Derrida）（1930年生）。德里达的方法以解构主义为人所知，它由剖析公认的传统构成，这一剖析又以假设所有的思想，包括逻辑中的转换和不一致为基础。这种揭示所表达的思想比思想本身的内涵更丰富。也就是说，在哲学中不说什么的重要性并不亚于说了什么。对于德里达来说，甚至是自我也是一个虚构或建构，是建立在未经查证的假设的基础上，为了确切理解它也必需解构。总而言之，后结构主义的精神是不存在真相，只有阐释。如此一种哲学思维方式意味着深刻的怀疑论，已经导致了对众多西方思想的批评性修正。

美国人声音的多样性

艾德里安娜·里奇　诗人艾德里安娜·里奇（Adrienne Rich，1929年生）是女性主义意识热情的女代言人。她的散文和诗歌都植根于激进的女性主义思想意识，渲染自我发现的自由。她最合适的身份，与其说是辩论家和政论家，倒不如说是对女性和女性与男性相互关系的世俗偏见挑战的艺术家。

在《当我们彻底觉醒的时候：回顾之作》中，里奇描述了她为何必需改变自己的形象，以表现她作为女人和诗人的思想，因为她作为女人和诗人两者的形象都受男性的支配。她探究了修正的概念，将之称为对作家和在男权社会中的女性生存都有必要“以新的眼光重新审视回顾行为修正”。修正是“一个生存的行为”。

马克辛·洪·金斯敦　当代作品的特点之一是各种不同流派因素的结合。美籍华人作家马克辛·洪·金斯敦（Maxine Hong Kingston，1940年生）的自传体小说《女勇士》（1976年），作者把它描述为“母亲的书”。因为它的内容全是她的母亲讲述其中国祖先的故事，金斯敦尤其将这些女性作为童年时代的精神幻象来描述。第二本书《中国人》（*China Men*，1980年），是“父亲的书”。尽管她听到的这些故事来自女性，大多数来自母亲，然而它所讲述的却是包括她的父亲和祖父在内的父辈祖先的故事。现实与虚构、自传同传说共存，金斯敦的小说将家族的历史和虚构的创新结合在了一起。金斯敦以一个美籍华裔女

性的身份和体验创作的形象，揭示了她与祖先的关系。

金斯敦在《女勇士》和《中国人》中叙述、虚构的故事，源自中国的“口传故事”形式，一种主要由妇女保存下来的广东人口头叙述的传统。两本小说中叙述者都采用了多种形式讲述他们的故事，各自在细节表现方面有所不同。这些故事包含着引导读者参与作家想象世界的空间，作者偶尔会用“我想”、“可能”、“也许有”诸如此类的提示来暗示她正在虚构小说。

通过写母亲的故事，和作者添加的改写，金斯敦以其特有的形式，弘扬了这种口传故事的传统。在这一过程中，这些故事引起了中国文化传统以外的读者的兴趣。金斯敦的作品吸引人的原因在于她说出了妇女们只能私下谈论或者根本不敢谈论的事。同时她也传播了广东的文化遗产。金斯敦写活了一个世界，她也塑造了一个既陌生又熟悉、既“另类”又本质上可认知的自我。

托妮·莫里森 1996年诺贝尔奖获得者托妮·莫里森（1931年生）所写的小说，主要聚焦在美国黑人社区的个人认同和社会认同之间复杂的平衡问题上。结合女性主义与种族、文化问题的关系，莫里森的小说通过回忆、关联和情节，探索了美国黑人文化承续所面临的困难和矛盾。

在她的第一部小说《最蓝的眼睛》（1969年）中，莫里森探索了类似白人血统和黑人血统的混合以促成浅肤色的问题，她不仅记录了基于有色偏见的伤害，也记录了美丽未得到承认而

交融　蔡文颖的雕塑

“动感雕塑”将艺术和科技融合在一起。当现场音乐响起或有掌声时，通过高频率闪光灯、音响感应器以及和谐振动电子回馈控制系统，蔡文颖的“动感雕塑”（1979年）便富有生气地动起来（图24.11）。这张照片中的图形看起来仿佛是一幅二维的绘画作品，但其实却是三维的雕塑。

“动感雕塑”是由一系列大约10英尺高的玻璃纤维棒组成的。每一根纤维棒都安装在一个基座上，基座底下有一个小型发动机。随着基座下面发动机的开动，纤维棒就开始慢慢振动，但仍完全保持垂直。当受到声音和光的刺激时，纤维棒便以优雅摇摆的弧形同步振动。只要刺激不断，纤维棒就会像舞蹈似地波动。

蔡文颖的动感雕塑是一个自我组织的系统，无论是在运动或者静止的状态中它都会保持平衡。他的作品不仅是艺术和科技的融合，也是东西方传统文化的融合。谢赫（5世纪中国的绘画理论家）认为所有艺术都要满足的首要条件为“富有韵律的生命力，一种表现于生命运动中的精神韵律”（译者按，即谢赫的“气韵生动”说）的审美标准，蔡文颖的动感雕塑在经过长期积淀而形成的中国审美体系中占据了一席之地。

蔡文颖的动感雕塑也反映了中国的人、机械、自然和谐共处的审美理想。动感雕塑的每一个元素都构成了整体的和谐，其雕塑的精髓是道家思想，正如雕塑所产生的效果——一种灵动与智慧、严肃与诙谐、玄妙与现代相融合的完美平衡。

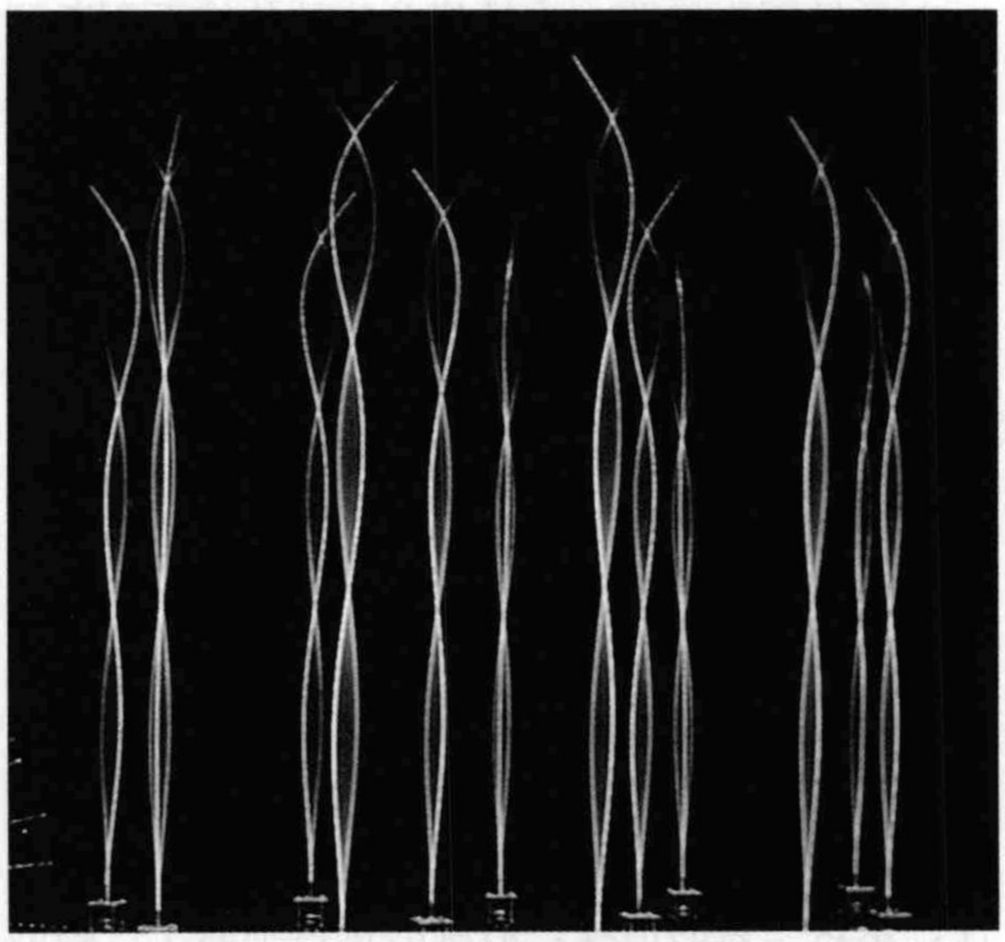


图24.11　蔡文颖，“动感雕塑”，1979年，玻璃纤维棒安装在钢板上，钢板下面是电子反馈系统，3.05×3.05米，台湾艺术博物馆。这件作品通过振动，以优雅的、舞蹈似的波动，对灯光和声音的变化做出反应。

产生的悲剧。在小说《苏拉》（*Sula*，1973年）中，她描绘了一个妇女实现自己的独立与自由所造成的家庭后果，而《所罗门之歌》（*Song of Solomon*，1977年）则描述一个黑人的文化寻根。以异常情欲为主题的《沥青娃娃》（*Tar Baby*，1981年）和《宠儿》（*Beloved*，1987年）探索了奴隶的屈辱感。尽管每一部小说都是刻骨铭心的痛苦，但莫里森的作品都和生存有关，她创作之紧迫，就是为了寻求生存。“我想黑人作家所做的，”她说，“就是有一些渴望与骚动永无尽头。”

朱迪思·奥尔蒂斯·考夫　来自波多黎各的朱迪思·奥尔蒂斯·考夫（Judith Ortiz Cofer，1952年生）一直都在发表诗和散文，集成册子的如《寂静的舞蹈》（*Silent Dancing*）和《拉丁食品》（*The Latin Deli*）。这些作品展示了考夫表达移民生活经历的才能。她的故事将自传和虚构结合，以波多黎各人在美国大陆的新生活和他们对波多黎各生活的回忆反映了人物的矛盾。优雅、抒情、可信，考夫的故事、诗歌及自传体随笔，分析和颂扬了这种通过两种文化和语言的透镜看待生活的双重性观点。

奥斯卡·黑杰罗斯　西班牙属加勒比作家奥斯卡·黑杰罗斯（Oscar Hijuelos，1951年生）记录了前卡斯特罗时期移民在美国，尤其在纽约的经历。他的小说《曼波之王的情歌》（*The Mambo Kings Play Songs of Love*）赢得了1990年的普利策奖，这是第一部由西班牙血统作家创作的获得这一殊荣的作品。在将古巴移民的生活、他们对美国梦的追寻以及他们最终的幻灭载入编年史的过程中，黑杰罗斯再现了50年代的氛围。贯穿于黑杰罗斯作品的是其探索了西班牙文化对美国流行文化的影响。他的魅力在于作品中充溢着与当代美国生活方式相交织的多元文化的理念。对于年轻一代西班牙属加勒比人和拉丁美洲作家而言，黑杰罗斯记录并颂扬的区域空间文化精神，是对他们的一个重要影响，而黑杰罗斯的价值也在于此。黑杰罗斯强调维护文化遗产的必要性，然而

链接　瓦茨拉夫·哈维尔（Vaclav Havel）：剧作家和政治家

20世纪60至70年代间，后苏联时期的捷克共和国的第一任总统瓦茨拉夫·哈维尔是以剧作家闻名的。哈维尔1936年出生于捷克斯洛伐克布拉格一个工程师的家庭。少年时代，他就对哲学和文学感兴趣，并于60年代在表演艺术学院学习。他最著名的剧作包括《花园聚会》（*The Garden Party* 1963）、《备忘录》（*The Memorandum* 1965）和《思想越来越难以集中》（*The Increased Difficulty of Concentration* 1968）。这些作品都表现了政治主题，尤其是反映了当时压抑的、充满威胁的政治环境。关于他的政治囚禁，哈维尔也写了书，包括《生活在真理中》（*Living in Truth* 1989）、《扰乱和平》（*Disturbing the Peace* 1990）和《致奥尔嘉的信》（*Letters to Olga* 1990）。

60年代，哈维尔以持不同政见者而闻名，当时他公开批评国内作家协会的行为是“一个政治和文学的掮客”，而不是“维护文学之为文学的权益”。在那个时期，他发表了一篇文章论说捷克斯洛伐克一党专政的终结。共产党政府以禁止他的作品发行作为回应。

70年代，哈维尔协助建立了一个地下出版社出版政府的禁书。他继续写作批评极权政体的文章，包括《无权者的权力》（*The Power of The Powerless*），这是一篇关于极权主义和不同政治主张的文章。70年代初哈维尔被捕入狱，80年代初再次被关押。

随着1991年东欧共产主义体系的瓦解和1993年捷克斯洛伐克分裂为独立的捷克和斯洛伐克共和国，民主政体也被引入。1989年，哈维尔又一次由于不同政见的活动而下狱。同年年底，被释放并当选为捷克斯洛伐克总统。1993年，他成为新的捷克共和国的第一任总统。哈维尔的政治声誉逐渐提高，以至于他被认为是一位卓有胆识的领袖，一个对不同文化背景和个性特征的人都以和平共处的宽容态度来对待的人。哈维尔的社会见解及其政治领导才能是他的剧作的道德主题的一部分。他的文学作品对社会和政治变化的影响，并不亚于其当选为国家总统任期内所产生的影响。

他也陶醉于一种反映变异文化组合的生活方式。

N · 斯科特 · 莫玛代 N · 斯科特 · 莫玛代（N.Scott Momaday，1934年生）的作品是第一批由美国本土作家创作的拥有众多读者的作品之一。莫玛代出生于俄克拉荷马州的基奥瓦家族，一直从事诗歌、小说和自传体文学的创作。1969年，他的小说《日升之屋》（*House Made of Dawn*）获得了普利策奖。小说讲述的是一个年轻的美国土著男子从越战退役以后，在印第安社会和美国主流社会中找不到立足之地的故事。莫玛代的两部自传体小说《通往雨山的路》（1969年）和《名字》（1976年），将基奥瓦人的传说与美国的历史及其家族的个人经历糅合在了一起。

莱斯莉 · 马蒙 · 席尔科 莱斯莉 · 马蒙 · 席尔科（Leslie Marmon Silko，1948年生）所写的诗和散文反映了她的混血出身：她是拉古纳（Laguna）部落的后裔，但也有白人和墨西哥人血统。她的小说《仪式》（*Ceremony*，1978）和散文诗集《说故事者》（*Storyteller*，1981）都强调她的普埃布洛印第安祖先的文化价值和精神。《仪式》使部落公众共有的文化遗产与美国印第安越战老兵的经历产生联系，这个退役老兵回到保留区是为了重新寻找一种认同感。《说故事者》是一本民间传说、家庭轶事、照片、故事和诗歌的集子，反映了精神世界和物质世界的交错，同时也反映了历史和个人经历的联系。自然和文化之间的关系也渗透于这部作品，强调了美国原住民和自然世界和谐共处的生活方式，土地属于他们身份的一部分，而不仅仅是居住的地方。

地球村

1989年11月柏林墙的开放和紧接着两年后苏联共产主义体制的瓦解，象征着当代世界多元文化中宽容意识的觉醒。自第二次世界大战以来东德公民与西德公民第一次可以自由地、公开地聚集在一起。正如捷克共和国总统瓦茨拉夫 · 哈维尔（1936年生）1993年所提到的："我们所有的人，无论来自欧洲的西部、东部、南部，或者北部，能够在任何使欧洲一体化的努力上达成一致的共同基础的，是我们共同拥有的思想价值观念的丰富多样……我们所有的人都会在差异性中遵循统一性的原则，并拥有一份共同的决心，在不同的国家、不同的种族、不同的宗教和不同的文化团体，即在欧洲不同的文化领域之间促进创造性的合作。" 哈维尔的观点可以轻易地推及到作

当时和当下　网络导航

也许没有哪种单一的科技发展能像因特网及其网络系统这样成功地缩小全球的距离。网络上可利用的不仅有文本，还有图像、视频、声音和电影。在网上可以进入超过500家博物馆和美术馆网站，包括类似纽约（女性艺术家）的A.I.R美术馆、匹兹堡的安迪 · 沃赫尔博物馆和巴黎的罗浮宫等这样的网站，在那里人们能够观看诸如达 · 芬奇的《蒙娜丽莎》（见第十三章）和杰利科的《梅杜萨之筏》见第十八章）这样的作品。通过浏览遍布全球各地的博物馆和美术馆网站，你可以观看远不止50个国家的艺术家所作的新旧作品。你也可以浏览到韩国首尔Ho-Am艺术馆的收藏，观看其中的绘画、陶瓷和青铜器等杰出的收藏品，或者你也可以到台北的美术馆游览。

你可以看一段由西非加纳安洛——埃维人跳的战阵舞的录像剪辑，或者试听一段在南美发行的最新CD音乐。同样，你可以浏览最新一期的《批评探索》（*Critical Inquiry*）——一本在美国发行的学术性杂志，或者登陆浏览哥伦比亚大学科技学院的在线出版物《现场文化》（*Live Culture*），它关注的是当代的艺术、文学、传媒、信息交流和文化研究等等。网络展示的可能性没有穷尽，它所提供的各种事物的可利用信息也是前所未有的。互联网将改变我们对于自身的思考和了解周围世界的方式。

为一个整体概念的全球。我们已经逐渐承认和接受了一个世界性的告诫：我们生活在一个将近50亿人口的多元社会中。为了生存和蓬勃发展，我们需要与他人沟通和共享，就好像我们生活在唯一的一个村庄一样。

地球魔术师

1989年，巴黎举行了一个自称为“首届全球性当代艺术展”——人们则把它称为“地球魔术师”（*Magiciens de la terre*或*Magicians of the Earth*）的展览会。这个展览会展示了一百位艺术家的作品，五十位来自传统的西方文化中心（欧洲和美洲），五十位来自亚洲、南美洲、澳大利亚、非洲，以及来自北美洲的美国本土文化。如果不从美学史的角度看，用美国艺术评论家托马斯·麦克埃维约（Thomas Mc Evilley）的话说，这是“艺术社会史中的一件大事。”

尽管对于大多数观众来说，很难给这个展览确定一个清晰的主题，也难以界定这个展览在艺术家和人类文化中的影响，但是这个展览强调的是世界艺术的多样性和丰富性。正如展览会的首席馆长吉恩-休伯特·马丁（Jean-Hubert Martin）指出的，这次展览“与其说要展示世界语言的抽象性，或是当前在世界各地进行中的形象艺术的回归，不如说展示的是不同文化的真实差异与特征。”

澳大利亚原住民绘画的实例

几千年来，澳大利亚中西部沙漠地区的原住民一直在创作典礼纹身、岩石画和地画。“地球魔术师”展览会上的地景装置沙画（图24.12）就是这样的一件作品，它由延杜穆村落的居民现场完成。当今的原住民艺术家是以他们的丙稀画闻名的，这些画直到1971年才在这些地区开始创作。那年，一个叫杰夫·巴顿（Geoff Bardon）的美术老师来到地处西部沙漠边缘地带的帕普尼亚授课，这是一个由政府组织为原住民提供医疗保健、教育和住宅方面援助的居留地。一些年长的土著男子对巴顿的课很感兴趣，巴顿鼓励他们用丙稀酸树脂绘画，表现传统的主题。1971年7月至1972年8月间，他们创作了620幅绘画。

每一次绘画设计都是传统祭祀信仰与作者个性的结合。绝大多数原住民艺术的思维逻辑是“梦”，这是一种澳大利亚原住民独有的信仰体系。这些梦既不是字面意义的梦，也不是我们睡眠中所做的梦。对于原住民而言，梦是祖先存在于这个世界的神灵或印记。这些祖先的形象——关于祖先神话的表现、他们旅行的地图、居住地及其景色的描绘——构成了原住民艺术的大量的内容。事实上，澳大利亚的风景被认为是由梦所做的一系列记号。因此，地理本身深含意蕴，同时具有历史意义。这些绘画以简洁的词汇构思绘制出这一地理图。

每一幅画都描绘一个梦，因为作这些画的艺术家是“柯达”（*kirda*）。艺术家们如果从他们的父亲那里继承了这梦的“权利”，他们就叫“柯达”。每一个梦也通过母亲的血脉继承，

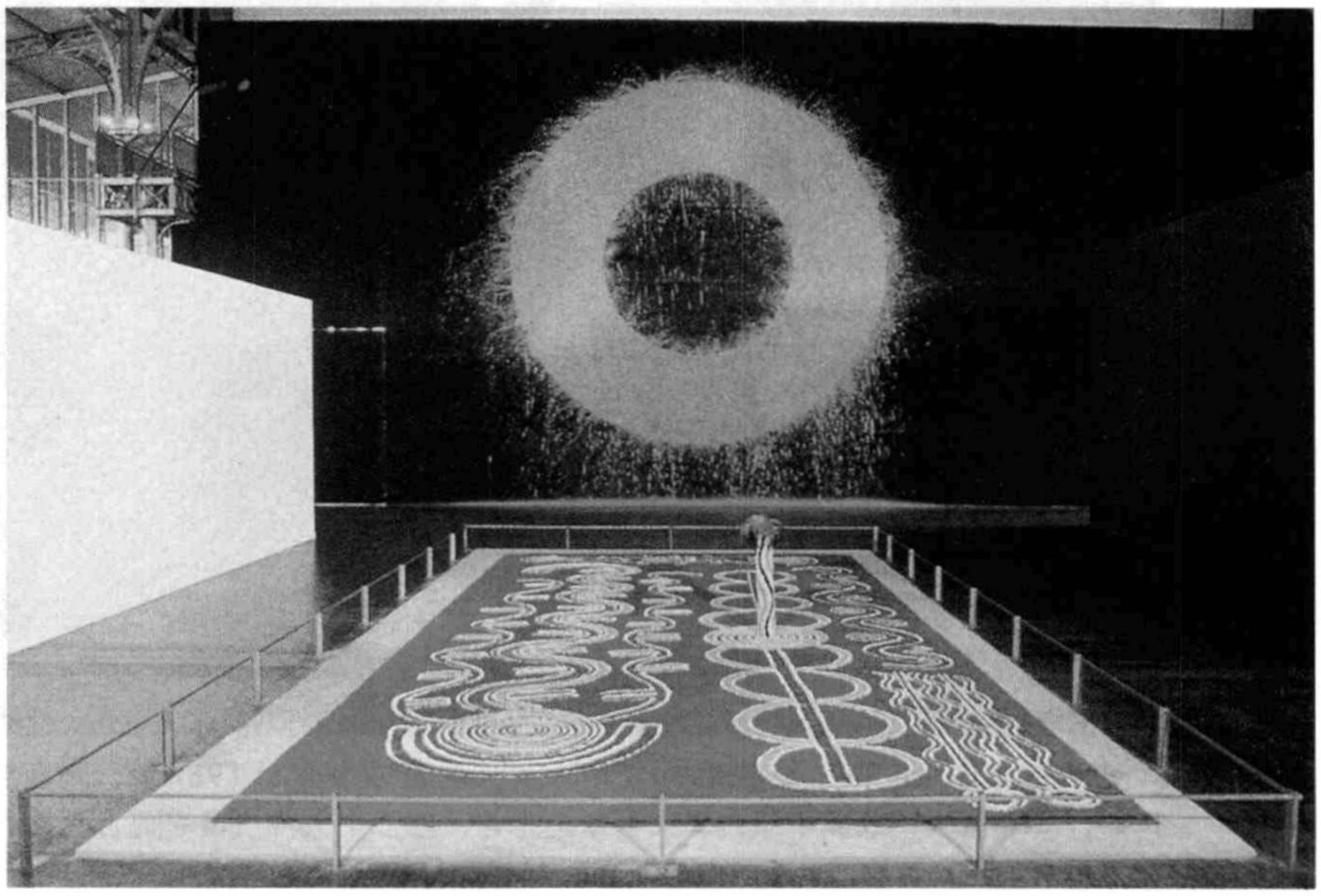


图24.12　“地球魔术师”展览会上的地景装置，拉维莱特，1989年。这次展览会试图以一种非审判的方式把发展中国家的作品与西方国家的作品相比较。这是由澳大利亚土著延杜穆居民创作的沙画，它摆放在英国艺术家理查德·朗的《红色地球之环》下面的地板上。

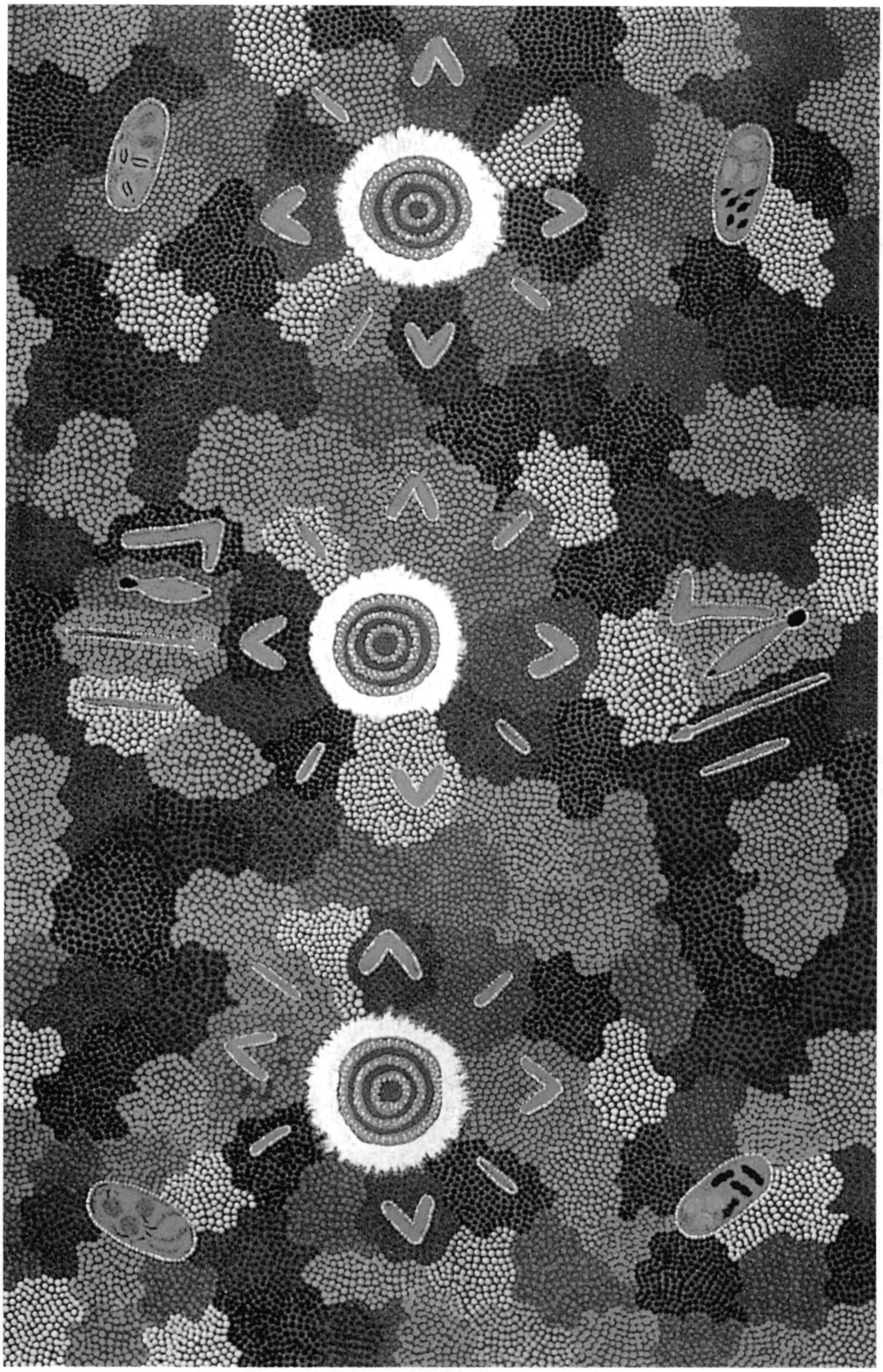


图24.13　厄纳·摩特纳，《林地大火和狂欢梦》，1988年，用丙烯酸树脂在画布上所作，121.9×81.3厘米，收藏于纽约澳大利亚美术馆。在三个火堆（画中的白色圆环）的每一个火堆周围，是许多用来杀死大动物的武器：飞镖、矛、棍棒和标枪投掷器。

涉及母亲这一血脉的梦的人则被称为“库丹格鲁”。“库丹格鲁”必须确保“柯达”履行他们正当的继承梦的义务。结果，就有一些人专门从事各种绘画。西方人指称为“艺术家”的人——一个在丙烯画出现之前的原住民文化中并不存在的尊称（这里是指“艺术家”的称谓）——通常是指那些挑选特殊的梦来描绘的人。

厄纳·摩特纳（Erna Motna）的《林地大火和狂欢梦》（图24.13）描绘了一次狂欢会或庆典仪式的准备工作。这幅画顶部和底部的圆环形特写，表现的是由妇女点燃的小火堆。围绕着每一个火堆还可以看见，每当小动物从火里跑出来（由每个圆环边缘的小红点所象征），它们就被妇女们抓住，用挖土棒击打，然后她们携带着水果和蔬菜到位于中心的火堆，这就是狂欢会的场地。不像多数原住民艺术的形式，丙稀画是永久的，而且为仪式所作的丙稀画，经典礼用过之后也不会毁坏。

西方艺术和非西方文化的艺术之间的区别，正如原住民的绘画所表明的，就是后者似乎更多的以参与性和仪式性为基础。甚至当我们确认“艺术家”的时候——例如厄纳·摩特纳，“艺术家”是他或她与整个村落的关系，其在村落生活中的仪式场所也同样重要。相反，在西方，艺术作品往往是一件商品，艺术家是单独的个体，观众是不参与的旁观者。

尽管如此，每个细节都表明是大多数艺术创造了地球村的今天。在“地球魔术师”展览会上，延杜穆沙画后面的墙上是英国艺术家理查德·朗创作的大圆环。圆环是用对延杜穆村落的一次访问中采集的泥巴创作出来的，它与延杜穆沙画并列在一起，便被赋予了一种本来或许在其他方面欠缺的吸引力。正如吉恩－休伯特·马丁解释的：“有成就的和有统治权力的国家强加他们的法律和风格于其他国家，但他们也会借鉴他们，由此而被其它的生活方式所渗透。文化认同的观念……是人类活动的静态观念的产物，然而文化则总是一个不断运动的相互交流的动态的结果。”

文化影响

进入21世纪的头几年，美国继续经历着世界各地移民的大批涌入。欧洲的移民比前几十年大增，部分原因是由于苏维埃共产主义的瓦解。来自印度、中国、韩国、越南的亚洲移民包括学生持续不断增长，这些来自亚洲国家的学生占据了在美国大学留学的海外留学生的大半。然而，大量涌入美国的移民来自加勒比、中美和南美洲，这些移民如此之多，以至于西班牙语迅速成为这个国家非官方的第二语言。

这些来自不同文化群体的人们带来了大量丰富的语言和文化，对当代美国文化生活产生了很大的影响。美国黑人诗人、剧作家和小说家改变着美国文学的景观；美国黑人音乐家广泛存在并给当代美国音乐施加了强有力的影响：从“嘻哈”（Hip-Hop）到摇滚，从爵士乐到福音音乐，再到蓝调音乐。拉丁美洲和加勒比的音乐家、演奏家和作曲家也对美国的文化生活产生持久影响。同样拉丁美洲和加勒比作家也以西班牙语和英语作品为未来留下了大量的文化遗产。

在过去的几十年里，通过对美国本土历史和文化的重新研究，美国本土文化遗产最近也开始受到重视和鼓励。美国本土的手工艺品、艺术和人造制品，诸如纳瓦霍人的毛毯和西南部印第安人的篓编织品、陶器、珠宝饰物都影响了当代的时尚。美国本土艺术家和作家对当代环境的态度也有着决定性的影响；美国本土人与自然的和谐相处，这可能是（而实际上也是）其文化最伟大的遗产。

对当代文化观念影响力的评估只有留待将来。然而，当代景观的某些特征所反映的文化价值正渐趋明显。这些不同的文化拓展了当代文化的视野，加深了文化的意蕴，包括音域和视域，都比先前社会上和艺术上所关注的范围更为宽广。女性由于其所取得的成就继续得到广泛认可。各种文化、种族、教派和语言背景中的少数民族继续对当代文化和艺术价值观念产生着影响。

关键术语

后现代主义　　结构主义　　国际互联网
符号学　　解构主义

可供进一步深入学习的相关网站：
http://www.judychicado.com/
（关于朱迪·芝加哥的当代举足轻重的一个女性艺术联合网站。）
http://www.johnseed.com/basquiat.html
（关于涂鸦艺术大师让·米歇尔·巴斯奎特的非官方网站，他描绘黑人英雄的流星般的传奇却悲剧性地英年早逝。）
http://www.greatbuildings.com/buildings/Vietnam_Veterans_Memorial.html
（Greatbuildings.com站点中关于林缨的越战纪念碑的页面。）
http://www.uncp.edu/home/canada/work/canam/kingston.htm
（关于我们时代最重要的女性作家之一玛克辛·洪·金斯敦的一个基础网站。）
http://www.aboriginal/desert_pages/yuendumu_thumb.html#yuendumu2
（关于中澳大利亚西部沙漠原住民地区的一个网站，以延杜穆和拉杰马姆村落的艺术为特色。）

术语表

a cappella （ah kuh-PELL-uh） 无伴奏合唱，其意大利语为“教堂风格”（因教堂早期合唱均采用无伴奏复调而得名），即指没有任何乐器伴奏，只有人声特性的音乐。

absolute music 纯音乐 不靠叙述故事或描绘场景，而只用音乐、音色合成的器乐。与标题音乐相对。

Abstract Expressionism 抽象表现主义 20世纪中叶的一种绘画风格，否定现实主义的再现法而强调艺术家与作品间自发的与情绪化的交互作用。

abstraction 抽象艺术 不描绘对象的实际外表而表现艺术家对它的非再现性的构想的艺术。

academy 学园 泛指由艺术家或学者组成的团体。特指由柏拉图所创建的学习哲学的学校。

acanthus 爵床，莨苕 地中海植物，模仿这种植物叶片的图案被用作科林斯柱的柱头装饰。

acropolis 卫城 字面的意思是“高处的城邦”，这里指的是古希腊城市中设防、加高的要塞。特指建造座落于雅典的帕特农神庙遗址。

acrylic 丙烯酸树脂漆 一种用合成树脂的色素溶液制成的颜料。

action painting 行动画派（一种抽象派绘画） 20世纪中叶由波洛克所推广的一种绘画流派，艺术家们通过在画布上泼洒或滴溅颜料来传达一种身体的活力和生命力的感觉。

adagio （uh-DAH-joe；un-DAH-jee-oh） 柔板 音乐指挥中一种“舒缓的”或缓慢的节奏。

aesthetic 审美的 指对艺术美的欣赏。

Afrobeat 非洲节奏 复杂的音乐节奏模式，体现了某些非洲音乐特别是来自尼日利亚和加纳的音乐，以及受其影响的其它一些音乐风格的特征。

agit-trains 宣传车 在俄国革命后用来散布宣传性艺术品的火车。

agora 广场 古希腊的集会地点，尤指集市。

aisle 教堂侧廊 教堂侧面的长通道。侧廊与教堂中心的中殿相平行。

alap 阿拉普 运用印度古代音乐的韵律模式而作的一种即兴创作的序曲。

alla prima （AH-la PREE-me） 直接画法 不打底稿作画。

allegro 快板 音乐指挥中一种快速的节奏。

altar 圣坛，祭坛 架高的平台或桌子，在其上面举行宗教仪式。基督教教堂内在其上面举行基督教圣餐仪式。

altarpiece 祭坛装饰 教堂圣坛上面或背面的绘画或雕塑的嵌板。

alto 女低音 音乐中最低的女声音域。

ambulatory 回廊 环绕礼拜堂或大教堂内部的通道或走廊。

amphitheater 古罗马的圆形剧场 椭圆形或圆形剧场，从中央场地周围逐渐上升并有阶梯座位。

amphora （AM-fur-uh） 双耳细颈椭圆土罐 一种双柄细颈瓶，古希腊罗马人用它盛酒或油。

anagnorisis 发现 在戏剧里，指人物经历识别或提高了自我认识的时刻。

andante （ahn-DAHN-tay） 行板 音乐指挥中如同“散步的速度”般的节奏。

animal interlace 动物交织图饰 装饰用的互相盘绕、延伸的动物形态图案，常见于中世纪的艺术作品。

animal style 动物风格 古代和中世纪时期流行的艺术设计，以错综复杂的动物图形的装饰图案为特点。

anthropomorphism 拟人观 认为非人类的存在，如神或动物，有人的特征（性格与感情）等的看法。

antiphony 轮唱的歌 歌唱或乐器演奏的音乐，由两个或更多的团体轮流歌唱或演奏。

apartheid 种族隔离 南非共和国实行的一种种族

隔离政策，包括在政治、法律和经济诸方面对非白色人种的歧视。

Apollonian 阿波罗神的　以清晰、和谐、自制为特征的文化风格和艺术性格，在弗雷德里希·尼采的哲学中具体表现为批判理性的能力。另见酒神的。

apse 教堂半圆形的后殿　教堂圣殿末端半圆形的空间，通常带有繁复的装饰，一般作为圣坛的所在地。

aqueduct 输水道　字面义为“水管”。一种利用重力把高处水源输送至下方城市或城镇的水利工程。

arcade 拱廊　由柱或桥墩支撑的一系列相互连接的拱形结构。

arch 拱形结构　建筑上指一种跨越开放空间（如门上）的弯曲的或有尖顶的结构，并支撑其上部重量。

Archaic period 古风时期　指约公元前600—前480年间的希腊文化和艺术风格。

Archaic smile 古风式的微笑　早期古希腊雕像所特有的一种高深莫测、似笑非笑的面部表情。

architrave 楣梁，柱顶过梁　建筑中上横梁的最低部分，由支柱的柱头支撑。

archivolt 拱门饰　勾勒出拱形建筑轮廓的穹窿形装饰线条。

aria （AHR-ee-ah） 独唱曲，咏叹调　歌剧的一部分，由独唱演员演唱的清唱剧或康塔塔（系宗教题材的短小独唱曲），通常有管弦乐队的伴奏。

Arianism 阿里乌斯教　由阿里乌斯（256—336年）所创导的神学教义，否认耶稣的神性，被罗马天主教斥为异端。

Ars Nova 新艺术音乐　新艺术的拉丁语表达。14世纪的音乐流派，比起之前几个世纪的古老音乐来，使用更多的世俗主题和更多的复杂韵律与和弦。

Art Nouveau （arr new-VOE） 新艺术　法语的字面意思是“新的艺术”，指19世纪后期和20世纪初期的基于自然物体形态的装饰性很强的装潢风格，尤其是以常用曲线和花卉的图案而见称。

art song 艺术歌曲　将歌词和音乐艺术地结合起来，而使音乐作品表达出音调、情绪和歌词内涵的歌曲。

ashlar masonry （ASH-luhr） 琢石砌筑　切割成直角方石的墙体。

assonance 半谐音，类音　发音的相似，尤指词的部分韵中有相同的元音和不同的辅音，如在beap和leak中均有“ea”的元音。

atelier （AT-ul-yay） 工作室　尤指1848年欧洲革命后，由法国政府出资雇佣人作画或制作的工作室。

atlas （复数形式为 atlantes） 男像柱　雕刻的男子塑像，用作建筑物的支撑。

atmospheric （aerial） perspective 空间透视　见透视画法（perspective）。

atonality 无调性　音乐作品中缺少主旋律或中心旋律。

atrium 中庭　位于古罗马住宅中心的房间。

automatism 自动主义　20世纪早期超现实主义的艺术技巧，艺术家放弃他或她对作品的理性控制，而任由下意识引导。

avant-garde （ah-vahnt GUARD） 法语的字面意思是“先锋”。这一军事术语被用来形容位于前沿的艺术家们，尤指法国20世纪早期集中于抽象艺术的那些前卫艺术家。

avatar 天神下凡　在印度教里，指神以人或动物的形象化身下凡。

backbeat 基调强节奏　稳定、有律的背景音乐节奏。

baldacchino （ball-dah-KEY-noh） 华盖　建筑上指置于圣所上方，如祭坛上方的顶篷。

ballad 民谣，情歌　在诗歌中通常指源于民歌并以四行诗节形式写作的叙事诗歌。在音乐中通常指表达有关爱情和感伤故事的歌曲。

balustrade 栏杆，扶手　建筑中指由小圆柱或栏杆柱支撑的有雕刻的扶手栏杆，如沿楼梯或踢脚线的栏杆。

Bantu 班图人　语言上相关联的中部和南部非洲的大量群族中的任何一员。在班图语中这个词的意思是“人”。

baptistery 洗礼堂　举行洗礼所在的小屋或房间。

Baroque （bah-ROKE） 巴洛克风格　17世纪以繁复、感情主义、戏剧风格和庞大规模为特征的艺术时期。在音乐里，是指17、18世纪以装饰华丽和严谨结构为特点的创作风格。

barrel vault （tunnel vault） 桶形拱顶　见Ⅷ页“入门套件”的图示。

bas relief 浅浮雕　法语“低的”浮雕。雕塑中指

从背景上微微凸起的浮雕作品。

basilica 长方形基督教堂　长方形的巨大建筑，中间有一个中殿，在一边或两边的末端有一个半圆形后殿，最初在罗马曾被用作商务会议或法庭的场所，后来被早期的基督教教堂所采用。

bass 男低音　音乐中最低的男声音域。

battered 内倾墙体　建筑上，指向上靠近顶端时的向内倾斜的墙。

Bauhaus 鲍豪斯建筑学派　20世纪早期由格罗佩斯创办的德国艺术和建筑学校，是糅合艺术、科学和技术等各种形式的建筑流派。

bay 隔间　建筑学上指一组重复的空间单位。

beat 拍子　音乐作品中的韵律单位，或韵律中的重音。

Beats 披头族　Beatniks的缩写；“垮掉的一代”，其成员于20世纪50年代持非传统的态度、观念和行为举止。

Beijing opera 京剧　19世纪发展起来的中国音乐戏剧，以基于中国古代的神话传说故事的快速、程式化的场景为特色。

belle époque （bell-lay-PUCK）美好年代　法语“美好的年代”。19世纪后期和20世纪早期巴黎歌舞升平的时代。

Benedictines 本笃会修士，修女　由圣·本笃于529年创建的修道会的成员。

bhakti （BUCK-tee）宗教虔诚　在印度教里，个人对一特定神的信奉的表达，尤以诗歌的形式。

black-figure style （古希腊的）黑绘风格　希腊花瓶的绘画风格，特点是把黑色的图形绘制在红色的陶土背景上，以细节雕刻来显露其下面的红色陶土。

blank verse 无韵诗，素体诗　抑扬格五音步形式的不押韵的诗体，通常用于伊丽莎白女王时期的戏剧。

blind arcade 壁上拱廊　装饰性的拱廊，其拱门和支柱附着于背景墙。

Bodhi 菩提　在佛教里指完美的知识。

bodhisattva （boe-di-SUTT-vuh）菩萨　佛教里，指在成佛前为帮助他人获得解脱而放弃涅槃的觉悟者。

Brahmanism 婆罗门教　印度教里，收录于《吠陀经》中的古印度的宗教实践。

brass instrument 铜管乐器　通过向一个可分开的黄铜的吹口吹气来演奏的乐器，如喇叭或大号。

Buddhism 佛教　东亚对印度教的宗教回应，坚持佛陀的教义，包括“四谛”和“八正道”等。

Bunraku （boon-RAH-koo）文乐木偶戏　日本传统木偶剧，由台上操纵人一般大小的木偶的表演者与坐在幕后的日本三弦琴伴奏者和叙述者配合表演。

bushido 武士道　日本武士阶级的习俗准则，以勇气和对上级的敬重为特点。

buttress 扶壁，支撑墙　建筑上用于支撑或加固的突出物。

Byzantine （BIZ-un-teen）拜占庭式的　4世纪至15世纪东罗马帝国的艺术风格，其特点是丰富的色彩、基督教的雕像、有穹顶的教堂和彩色玻璃镶嵌。

cabochon （CBA-uh-shawn）圆宝石　未经刻面切割但是磨光、磨圆的宝石。

caliph 哈里发　穆罕默德死后执掌伊斯兰教政教大权的一系列继任领袖。

call and response 呼叫与应和，启应　吟颂和/或歌唱的风格，包括一个或多个领唱以及一个吟唱者/歌唱者的团体，他们以自己的诗歌作答，在非洲的音乐中很普遍。

calligraphy 书法　优美的手写作品。

Calvinism 加尔文主义　基于约翰·加尔文（1509—1564年）著作的神学信仰体系，认为一些被遴选的个人是注定要被救赎的，并以其严格的道德准则而著名。

calypso 卡里普索　发源于西印度群岛的音乐类型，常是有关幽默主题的即兴演唱的音乐。

camera obscura （ub-SKOOR-a）暗箱　用以显象的类似照相机的粗糙装置，在文艺复兴时期首次使用；由一边有个小孔的盒子组成，光束通过这个小孔将颠倒的影象投射到盒子对面的墙上。

campanile 钟楼　意大利语为“钟塔”。

canon （基督教的）正典（简称正经）　宗教里指被基督教会正式认可是受到上帝启示的圣经经籍。

cantata 康塔塔，清唱曲　来源于意大利语动词“歌唱”。为独唱演员或小合唱团及其伴奏音乐而作的小型音乐作品，区别于奏鸣曲。

cantilever 悬臂梁　建筑中指一段从墙上自我支撑

的延伸物。

canto 长诗中的篇　一首诗的主要部分。

cantus firmus （CAN-tuss FURR-muss） 固定旋律　一段预先存在的旋律，围绕其构成一首新的复调音乐作品。

canzone；canzoni （can-TSOE-neh；can-TSOE-nee） 坎佐尼，合组歌，复音歌曲　一种歌曲，尤指11至13世纪行吟诗人所表演的以爱情诗歌为主题的歌曲。

capital 柱头　支柱顶端装饰性的部分。

capstone 顶石　在用托臂支撑的拱门或拱顶的最顶端的石头。

cartoon 草图　在尺寸上与成作（如一幅挂毯或壁画）大小一致的预先绘制在厚纸板上的素描。

caryatid 女像柱　雕刻成女子形象的用于支撑建筑的塑像。

cast iron 铸铁　锻铸含有碳和硅的铁合金。

catacomb 地下墓穴　早期基督教徒的地下埋葬地。

catharsis 卡塔西斯，净化　使紧张情绪得到消除，尤指通过艺术的方式达到；最初被亚里士多德描述为悲剧对观众情绪的影响。

cella （SELL-uh） 内殿　古希腊或古罗马庙宇的内部房间，庙宇里保存崇拜偶像的地方。

centering 拱架　建筑上指在修建拱门、拱顶或圆屋顶时用于支撑的一个临时性的木制半圆形装置。

central plan 中央平面设计　没有纵轴的建筑，如一个具有多边形或圆形结构面的平面图案。

cha-no-yu 茶道　日本仪式性的用茶仪式。

chanson （shawn-SEWN或SHANN-sen） 香颂　法语“诗歌”，对法国抒情诗歌的总称，尤指11至16世纪为行吟诗人所演唱的歌曲。

chanson de geste （shawn-SEWN duh JZEST） 法国中世纪史诗　法语“歌颂英勇事迹的诗歌”，指歌颂历史上的人物或英雄事迹的中世纪史诗。

chapel 小礼拜堂，小教堂　通常指附属于大教堂或非宗教建筑里的较小的做礼拜的地方。

château 城堡　法语的城堡。

chiaroscuro （key-are-oh-SKOO-roe） 明暗对照法　来自意大利语chiaro“明亮的”或“光线”和oscuro“朦胧的”或“暗的”。在绘画中，指通过结合光线和阴影的微妙变化来给予深度感的立体表现技巧。

chiton 长袍　古希腊女人所穿的柔软的紧身外衣。

chivalry 骑士制度　中世纪的道德准则体系，基于基督教义和军人精神的混合。

choir 唱诗区　建筑学里指教堂的一部分，是合唱团演唱的区域，通常位于教堂的十字型翼部和半圆形后殿之间。

chorale 赞美诗　由教堂会众同时歌唱的简单的新教赞美诗。

chorus 歌舞队，合唱团　古希腊戏剧中齐声说话或吟唱的演员团体，通常在一种程式化的舞蹈移动中进行，为情节提供解说和评论。后来，这一术语的意思逐渐发展为合唱团。

Christian humanism 基督人文主义　16世纪的信仰体系，结合了古典的人道主义和圣经中的基督教道德。

Cistercians 西多会僧侣　1098年在法国东部西多建立的严谨的教团的成员。

Classical 古典的　古希腊或罗马的艺术风格，强调平衡、克制和追求完美。音乐里指18世纪易懂、平衡、清晰的风格特征。

classicism 古典主义　后来任何以古希腊或罗马的古典风格及其平衡、克制和追求完美的价值标准为典范的艺术风格。

clerestory / clearstory 天窗　建筑中带窗户的楼层。

cloister 修道院回廊　修道院里的一个空间，设计上是方形的或矩形的，露天并包括一个内院。

coda 尾声　奏鸣曲式中在乐章结尾重复的一段。

coffers 花格镶板　在拱门、拱顶或圆屋顶下面内侧的方形空格。

collage 拼贴画　来源于法语词“粘合”或“粘贴”。一种视觉艺术形式，小块的常见物体如绳子或报纸碎片被拼贴成一个画面。

colonette 小支柱　小柱子，指通常附属于哥特式大教堂的支柱。

colonnade 列柱柱廊　一行并排排列的柱子，通常用来支撑一个顶盖或一连串的拱门。

color field 色彩派　20世纪由罗斯科所普及的抽象画派，特点是努力运用大块单一的色彩来唤起情感反应。

column 圆形石柱　通常是由基座、柱身和带装饰的柱头所构成的垂直的建筑支撑物。

comedy 喜剧　大团圆结局的幽默剧或小说，通常

包含一场婚礼。

comic opera 喜剧歌剧　即轻歌剧，尤指古典时期以简单的音乐、幽默的剧情和口头对话为特色的歌剧。

complementary colors 互补色　一种原色和一种由另外两种原色形成的合成色的混合。红与绿、蓝与橙、黄与紫都是互补色。另见原色；合成色。

composite order 混合柱式　爱奥尼亚柱式的螺旋形装饰和科林斯柱式的叶形装饰的结合。

Conceptual art 概念艺术　20世纪的艺术风格，艺术家在头脑中构思作品，经常付诸于书面提议，并不在商业美术的环境中产生。

concerto （kun-CHAIR-toe） 协奏曲　由独奏乐器与交响乐队演奏的乐曲，一般以快—慢—快的模式分为三个对照的乐章。

concrete 混凝土　一种用水泥、沙子和砂砾等制成的坚硬的建筑材料，流行于古罗马。

Confucianism 儒家　建立在孔子学说基础上的中国哲学观，强调仁义、传统和道德行为。

continuous narration 连续叙事　艺术里指对连续发生的事件作同时的叙述。

contrapposto （CONE-truh-POSE-toe） 对应　在雕塑和绘画中，人体姿势的不对称，即童心放在一条腿上，提高臀部和另一侧的肩膀。

corbel 托臂，翅托　建筑上指一种用金属、木或石等制成的托架。

corbeled dome 挑头式穹顶　由一层层水平放置的石头构筑的拱顶。

Corinthian 科林斯式　古希腊的柱式，以叶形图案装饰的柱头为特色。

cornice 檐口　建筑上一种水平的铸造物，形成柱顶盘最高的突出的部分。

cosmology 宇宙论　对宇宙进化的哲学研究。

counterpoint 对位，旋律配合　音乐上把两个或多个独立的旋律合成为一组和谐的结构。

Counter-Reformation 反宗教改革运动　16世纪罗马天主教对新教的宗教改革做出的相对应的改革。

couplet 对句　一种诗的单位，包括两个相连的押韵诗行。

covenant 誓约　神学里，上帝与人类之间的协议或契约。

crenelated 雉堞状的　锯齿状的或犬牙交错的，如一面墙或城垛的顶部。

Creole 克里奥尔人　西非塞拉利昂的泛非洲的社会群体。

crepidoma；crepis 梯状基座　支柱平台的三个明显的阶梯。

cromlech （CROM-leck） 环列石柱群　由巨石排列成圆圈的史前纪念碑。

cross vault （groin vault） 交叉拱顶　见xxxi页StarterKit的图例。

crossing 交叉　十字形教堂中教堂中殿和耳房交叉的地方。

cruciform 十字形的　十字形的。

Crusades 十字军远征　11至13世纪欧洲的基督教徒为了从穆斯林手中收复圣地而发动的军事远征。

crypt 地窟　位于教堂地下，通常是在教堂半圆形后殿下面，用作埋葬的地方。

Cubism 立体派（主义）　20世纪初出现的绘画流派，其特征是对物体进行几何形状的描绘和多重平面的审视。主要的立体派画家有毕加索和布拉克。

culture 文化　一个团体代代相传的生活方式，包括其信仰、艺术和社会组织。

cuneiform （KYOO-nee-ah-form） 楔形文字　古代美索不达米亚人使用的楔形符号的文字系统。

cupola （KYOO-puh-luh） 小圆屋顶　圆形屋顶或小型的半球形屋顶。

Cynicism 犬儒主义　古希腊哲学，认为美德是最高的幸福并且自我控制是获得幸福的方式。

Dada 达达主义（运动）　第一次世界大战期间和刚刚结束后的文学和艺术界的运动，抵制传统，倡导无理性和荒谬。

daguerreotype （duh-GARE-oh-type） （达盖尔）银版照相法　一种早期的照像方式，在银或镀银金属版上成像，以发明此方法的法国画家达盖尔的名字命名。

daimyo 大名　日本一个要塞或城堡的领主。

decadents 颓废派　作家用来标榜自身的标签，描述其道德的沦丧、矫揉造作的风格和对病态或堕落事物的迷恋。

deconstruction 解构　20世纪的一种哲学思维，尤指语言学领域，把整体分解，设想在所有体系中都存在缺陷和矛盾，并且这些缺陷最大程度地揭示了整个体系。

Deism （DEE-izm） 自然神论　一种相信存在着一

个创造了世界，然后任世界自行运作的上帝的信仰体系。

demes 德谟　古希腊雅典城邦的地方镇区。

Depression 大萧条　通常指美国的大萧条时期，即20世纪30年代国际经济不景气的一段时期。

Der Blaue Reiter 蓝骑士　德语里的字面义为“蓝色的骑手”。20世纪早期德国表现主义艺术的一个分支，其特征是抽象的形式和纯粹的色彩。

deus ex machina 解围之神；解围的人或事件　希腊或罗马戏剧中，用舞台机关送下来的消除剧情冲突或使主人公摆脱困境的神。在后来的文学里，指作品结尾以一个意想不到的或不太可能出现的用具或事件来结束。

dharma 达摩（法）　印度教关于义务和道德责任的概念。

Die Brücke 桥社　德语里的字面义是“桥”，指20世纪早期德国表现主义艺术的一个分支，其特征是鲜明的色彩、风景和强烈的人物描绘。

Dionysian 酒神的，狄厄尼索斯的　欣喜若狂的、放荡的或本性无节制的，以古希腊的酒与狂欢之神狄厄尼索斯命名，与对判断力和理性的强调形成对比。另见阿波罗神的。

diptych 折叠双连画（或雕刻品）　由两块铰接在一起的板组成的艺术作品。

dissonance 不谐和音　音乐上指在一段和谐的和弦中，听起来未经润饰并感觉似乎需要转变的和弦或音程。

dome 圆屋顶或拱顶　一个半球形状的天花板或屋顶。

Doric 多立克式　古希腊的建筑风格，其特点是一块由垫子形状支撑的方形石板所构成的柱头。

dramatic irony 戏剧性讽刺　对于所述事情观众已经意识到而剧中或小说中人物尚未意识到的讽刺类型。

dramatis personae 剧中人；剧中人物表　拉丁语指戏剧中的人物；戏剧中出现人物的列表。

dromos 通往地底古墓或古庙的地道　通往一个圆顶形坟墓的入口通道。

drum 圆鼓形柱墙　建筑上指一面圆形的墙，通常有一个圆顶，也指形成支柱柱身上独特的圆柱形石头。

dualism （或dualistic religion） 二元宗教　把世界分为善与恶两个相互对立的力量的宗教体系（如火祆教）。

Duco 杜高　低氮硝化纤维素的品牌名，最初开发应用于汽车的一种漆，通常也使用于墨西哥壁画中。

duplum 二声部平行复音　中世纪二重唱中的两个较高音声部。

earthenware 陶器　用有气孔的黏土在较低火温下烧制成的器皿。

earthwork 地景艺术品　通过改变某一地区的土地或自然地理景观而创作的大范围艺术品。

echinus （ee-KYE-nuhs） 钟形圆饰　多立克柱头顶板下的椅垫式石头。

egg tempera 蛋彩画颜料　用基础颜料和蛋清调和成的一种颜料。

ego 自我　“我”的拉丁语词，指出自我是不同于世界和其他个体的。在精神分析学中指与外部世界相联系的有意识的那部分自我。

emir 埃米尔 （穆斯林国家的）　王子、酋长或统治者，特别是在中东地区

enamel 珐琅，瓷釉　一种在金属表面烧制色彩鲜艳的装饰性图案的彩色玻璃的工艺，或是使用这种方法制成的器皿。

engaged column 嵌入墙柱　附着于墙上的支柱。

engraving 雕版　在金属或木头上雕刻出图象并在凹处涂上墨水的印刷版。

Enlightenment 启蒙运动　18世纪欧洲的一场知识分子的运动，强调人头脑的理性的力量，挑战传统并支持社会改革。

entablature 柱上楣构　建筑上指位于支柱和柱头之上、屋顶之下的水平结构。

entasis 柱中微凸线　在一根支柱的中间稍微向外凸出的部分。

epic 史诗　用庄重的语言风格写成的有关一个或数个英雄人物的叙事长诗。

Epicureanism 伊壁鸠鲁学说　伊壁鸠鲁建立的古希腊哲学，认为欢乐或者避免痛苦是最终的幸福。

epistle 使徒书信　在新约中原先以书信形式写作的福音书。

ere ibeji 双胞胎雕像　双胞胎的雕像，人们认为他们是神的礼物。

essay 小品文，随笔　法语“企图”，指一种篇幅短小的文学作品，通常表达作者个人的观点。

etching 蚀刻　一种印刷版，通过在上过蜡的金属

版上雕刻出图样，用酸浴腐蚀掉裸露出来的金属部分，然后去掉蜡，在凹进去的图案上涂上墨水而制成。

etiological stories 宗教起源故事　记述事物起源的宗教神话。

étude （AY-tood） 练习曲　集中练习某种独特技巧的独奏练习曲。

evangelists 圣经新约福音书的作者，福音传道者　源自希腊术语“好消息的持有者”。新约四福音书的作者马太、马可、路加和约翰的名称；通常指布道或努力传播福音的人。

existentialism 存在主义　20世纪强调在冷漠的世界中个人经历的独特性和孤立性的哲学，并强调选择的自由和对自己行为的负责。

Expressionism 表现主义　现代艺术和文学的运动，其特征是通常使用激烈的笔触、强烈的色彩和性主题进行情感表达。另见桥社；蓝骑士。

facade 正面　建筑物的正面。

faience 上彩釉的陶器　高质量的上釉的陶瓷。

fan vaulting 扇形拱顶　一种装饰风格的拱形圆顶，其拱棱发散似扇形。

fang ding 方鼎　中国商代时用来储存供品的方形四条腿的青铜容器。

fête galante 洛可可风格的游乐绘画　华丽的盛宴在洛可可绘画里，指对一次优雅的室外聚会的描绘，其特点是含情脉脉的交谈、优雅得体的风尚和殷勤有礼的社交。

feudalism 封建主义　欧洲中世纪建立在占有土地，及由此产生的领主与封臣各自的权利与义务上的政治经济体系。

ficciones 小说　博格斯（1899—1986年，阿根廷作家，以其深奥和富于想象力的短篇小说而尤为著名）用来表达其使人疑惑并引起哲学思考的短篇小说的术语。

fin de siècle （fan duh SYEH-cle） 世纪末　法语中“世纪末”的意思，描述19世纪的最后几年，一般以独创性、社会动荡与颓废闻名。

finial 尖顶饰　尖塔、三角墙、灯或家具顶端的装饰部分。

Flamboyant 火焰式的　15世纪和16世纪哥特式建筑晚期的风格特点，有波状、火焰般的窗饰和复杂精美的装饰。

flâneur （flah-NERR） 浪荡子，爱闲荡的人　巴黎美好时代时期的一类人，以其悠闲的生活方式、优雅的举止、精致的服饰、游手好闲和漫不经心的交谈而著名。

fluting 凹槽饰纹　支柱表面垂直的凹槽。

flying buttress 飞供，拱扶垛　哥特式建筑中典型的拱形扶壁。

folio 对开纸 手稿纸。

foreshortening 透视缩短　在绘画和浮雕中，对与图画平面并不平行的形状加以缩小，从而造成三维空间的错觉。

forum （复数形式fora）　古罗马城镇的广场（或市场）　古罗马城镇的公共广场，经常用作市场或集会地点。

Franciscans 方济各会修道士　1209年由阿西西城的圣方济各建立的基督教修道会的成员；以其强调贫穷和谦逊而著名。

free verse 自由诗体　运用词或短语自然的韵律而非有固定形式的格律和节奏的诗体。

fresco 湿壁画　用与水混合的基础颜料涂抹在湿石灰上的绘画。

fret （吉他等弦乐器指板上定音的）音品，音柱　弦乐器的指板上的隆起物。

friar 男修道士　某基督教修道会的男性成员。

frieze 中楣　一段装饰性的雕刻或绘画镶边，尤指框椽和额板之间，上横梁的中间部分。

fugue （FYOOG） 赋格曲　有三或四个高度独立的部分的乐曲，其中的一个声部表达主旋律，然后相继被其他声部以对位法所模仿。

Functionalism 功能主义　建筑学理论，认为一座建筑的设计应与其功用相适应。

Futurism 未来派（主义）　20世纪早期的文艺思潮，反对传统艺术，并经常从各种各样的视角来描绘一个活动中的物体，力求表现现代生活和机械时代快速、充满活力的特性。

gable 三角墙　建筑上指斜屋顶末端的三角部分，在两个斜面之间。

gallery 顶层通道　建筑上指一条长而狭窄的通道，尤指建造在教堂侧面的走廊上面，俯瞰教堂中殿的通道。

gargoyle 怪兽状滴水嘴　通常雕刻成奇形怪状的动物形状的水槽，以它的嘴作为排水口，为哥特式教堂和天主教堂所特有。

garth 庭院　修道院中的花园。

gelede 杰莱德　传统的非洲约鲁巴人戴面具的仪式，为安抚“母亲”而表演，这类妇女被认为拥有特殊的力量。

genre（JON-ruh） 类型，流派　美术、音乐或文学的种类，如肖像画、半身像、交响乐和小说。

genre painting 风俗画，浮世绘　皆取自日常生活题材的场景画面。

geoglyph 地质印痕图　巨型地质图案，如秘鲁的纳斯卡线。

Geometric period（或Geometric style） 几何风格时期　公元前1000—前700年的希腊文化和艺术风格，以抽象的，尤其是印在陶器上的几何形图案而著名。

gesso（JESS-oh）石膏粉　意大利语中的“石膏”或“灰泥”，指用来打底的白色的熟石膏或粘土。

glaze 釉料，透明色料　油画上薄薄的、透明的一层颜料，通常用来涂在另一层颜料的上面或涂在着色的表面上，以形成一种光亮、平滑的外表。在陶瓷上，指如同玻璃的表层。

glissando（复数形式为glissandi）（gli-SAHN-doe）滑奏法　音乐上指在一系列连贯的音中的快速滑动。

Gnosticism （NOHS-tih-sizm） 诺斯替主义　某些异教徒、犹太人或早期基督宗派的二元信条，认为救赎是通过神的启示达到的，并且只向其信徒展示。

Golden Section 黄金分割　形成于古希腊时关于美术上的完美比例的一个数学公式。其中较小度量与较大度量之比和较大度量与整体之比相等，比例大约为5：8。

gospels 福音书　《新约》的前四卷书（马太福音、马可福音、路加福音、约翰福音），记载了耶稣的生平和他的教导。

Gothic 哥特式的　西欧12至16世纪的建筑和艺术风格，在浪漫主义时代复兴。其特征，尤其在教堂里，是肋状拱顶，有尖角的拱门、飞拱、彩色的玻璃和高陡的屋顶。

grand opera 大歌剧　19世纪一种歌剧形式，因其壮观的场景吸引观众。

Greek cross 希腊式十字架　建筑上指一种四臂等长的楼面布置图，与拉丁式十字架相对。

Gregorian chant Monophonic liturgical 格利高里圣歌，单声部礼拜圣歌 一种圣歌，通常歌唱时没有伴奏。以圣格利高里命名，他在590年至604年担任罗马教皇。又称无伴奏齐唱乐。

ground bass 基础低音　音乐上指贯穿乐曲或乐段始终，由低音乐器不断重复的乐句。

guild 行会　在中世纪和文艺复兴时期，从事同种技艺或行业的人为给予其成员以经济和政治权利，并维护行业准则而形成的协会。

hadith 穆罕默德言行录　有关穆罕默德的言语及其轶事的伊斯兰文献。

haiku（HIGH-koo） 俳句　日本诗歌体裁，三句诗行中有十七个音节，以每行五、七、五个音节的模式构成；通常吟诵涉及一个季节的自然风光，并避免押韵。

half step 半音　音乐上指钢琴的两个相邻的琴键之间或吉他的两个相邻的音品之间的距离。

Happening 事件剧　19世纪60年代一种自发的艺术形式，融剧场、表演、视觉艺术和观众的参与为一体。

Harlem Renaissance 哈莱姆文艺复兴　20世纪中期的文学及艺术运动，集中于纽约市哈莱姆区的非洲裔美国人社区。

harmony 和声　音乐上指同时演奏或歌唱一个或更多的音，尤指产生的声音是悦耳的；泛指和弦的协调排列。

hayashi 助兴乐　用来给日本的能剧伴奏的一组乐器。

Hellenic 古希腊的　与古典的希腊（公元前480—前323）文化有关的。

Hellenistic 希腊主义的　与希腊历史上的后古典时期（公元前323之后）有关，在此期间，古典希腊的文化和思想的基本原则传播到地中海、中东和亚洲。

henge（史前英格兰人的）石阵圈，圆形石结构，圆形木结构　史前的一种用石头或柱子构成的圆形结构。

hieroglyphics 象形文字　一种文字书写体系，用图画符号来表音或表意，例如古埃及的文字。

highlife 海莱夫　当代非洲的音乐风格，其特征是将本土舞蹈的节奏和韵律同西方的进行曲、海上的船歌和教堂赞美诗相融合。

Hijrah（或Hegira）（hi-JYE-ruh）穆罕默德从麦加到麦地那的逃亡　662年穆罕德从麦加逃到麦地那，这标志着穆斯林纪元的开端。

himation（古希腊人穿的）大长袍　古希腊时期的一种长方形织物，像外衣一样从一个肩膀披下。

Hinduism 印度教　印度古代的宗教，其特征是信仰轮回、寻求与神的融合和从世俗罪恶中解

脱出来。

homophony；homophonic 齐唱；齐唱的　音乐上指演奏或歌唱一首与和声伴奏一致的单旋律和弦。

hôtel 府邸　法语的“市政厅，镇公所”。

huaca（WAH-cah）　华卡，古秘鲁的一种神物用太阳晒干的砖块建造的金字塔，秘鲁的莫切人居住在其周围。

humanism 人文主义　尤指文艺复兴时期的一种信仰体系，强调个人的价值、尊严和成就，从对古希腊罗马古典的价值重新产生兴趣中滋生出来。

iambic pentameter 五音步抑扬格　诗歌的诗体形式，五个韵脚以交互的不重读和重读的音节组成的抑扬格模式，以下文所引的莎士比亚的十四行诗句为例：“When in disgrace with Fortune and men’s eyes.”（可叹时运不济众人唾弃。）

icon 圣像　宗教肖像，例如来自圣经中的一个人物画像，画在木头上并用作对基督教中重要因素的神圣纪念物。

iconoclasm；iconoclastic controversy（eye-KON-o-KLAZ-em）偶像破坏；偶像破坏的论争　对使用宗教偶像的反对；对宗教偶像系统的毁坏。

iconography 肖像画，图像说明　在视觉艺术中，用来传达意义的符号。

iconophile 绘画雕刻爱好者（或鉴赏家）　艺术画像或塑像的爱好者，在拜占庭时期的偶像破坏的论争中与偶像破坏者持不同的意见。

iconostasis 圣像屏帏　东正教教堂中将神父与其他基督教徒隔开的有特色的饰有圣像的屏风。

id 本我　拉丁语“它，它们”；弗洛伊德的理论中指能产生本能冲动，包括性欲在内的精神的无意识部分。

idée fixe（ee-day FEEKS）固定乐调　法语“固定的观念”。音乐上指一个重复出现的、贯穿一个乐章或整首乐曲始终的音乐主旋律或主题，如柏辽兹的《幻想交响曲》。

ideogram 表意符号　表示某种思想而不仅仅是代表一个文字或其发音的符号。

illuminated manuscript 彩色稿本　以丰富的色彩、镀金的图画和花式字母书写和镶边来装饰的手稿。

illusionism 错觉艺术手法　艺术里逼真的景象，尤指使创作完成的作品如同其周围建筑的延伸物的手法。

imago 肖像　罗马的死人面部模型。

impasto 厚涂（颜料）　厚厚地涂抹在绘画作品的表面上以创造出真实质感的绘画颜料，或指这种绘画方法。

impost block 拱墩石　建筑上指位于柱头和拱门之间，用来将拱门的重量向下引导至柱子上的石块。

Impressionism 印象主义　19世纪晚期的艺术流派，追求对世界瞬间观察的描绘，通常用简短的笔触和纯色。音乐上指的是一种能通过奢华多变的和弦和模糊的韵律表现出情绪和环境的流派。

incarnation 赋予肉体；道成肉身　一般说来，指呈现人身的行为；尤指神或灵魂被赋予肉体。在基督教神学中指上帝以人身降世为耶稣基督的教义。

Industrial Revolution 工业革命　18世纪末到19世纪初现代工业生产的迅速崛起。

International style 国际式　20世纪的建筑风格，主要集中于现代材料的使用，尤其是钢铁和水泥，以及像箱子一样的形状。

Intertropical Convergence Zone 热带辐合带　气候分界带，在这里南大西洋的冷湿空气与撒哈拉沙漠温暖干燥的空气相遇。

interval 音程　音乐上指任意两个音调之间的差距。

Ionic 爱奥尼亚柱式的　古希腊的柱式，以卷曲的涡卷形轴状柱头为特征。

irony 反语，讽刺　表达与实际含义不同或相反的语言；戏剧性反讽将剧中人物放在一个对这种不和谐状况毫不知情的位置，同时又让观众始终意识到这种情形。

Isis 伊西斯　古埃及神话中的生育女神，对她的宗教仪式般的崇拜渐渐延伸遍及了罗马帝国。

Jainism 耆那教　公元前6世纪创立于印度的禁欲宗教，主张精神永恒存在和灵魂转世论，否认完满的、至高无上的神的存在。

jamb 门窗边框　门或窗的两边框。

jazz 爵士乐　20世纪初最早源于美国黑人的音乐种类，一般以切分的节奏和即兴演奏的旋律或乐句为特色。

Jesuits 耶稣会士　1540年由罗耀拉城的圣依纳爵创立的罗马天主教教士团体，耶稣会的成员。

Ji 日本能剧的合唱团。

ka （古埃及人或偶像的）灵魂，阴灵　古埃及人对人的精神或灵魂的观念，相信它们在人死后仍然存在。

Kabuki （kuh-BOO-key） 歌舞伎　17世纪发展起来的日本音乐剧，以其戏剧性的舞蹈、生动的表演和器乐的伴奏而闻名。传统上都由男性演员扮演。

Kamares ware 卡马瑞斯陶器　一种米诺斯文化的制陶术，其特征是卷曲的图案，经常是水生植物，在黑暗的背景上以白色和橙色作画。

kami （神道教的）神　日本神道教信仰体系中当地的神。

karma 羯磨，业　印度教和佛教教义，认为一个人的精神行为在将来会产生决定人的命运的后果。

kiva （KEE-vah）大地穴　印第安人村庄里建于地下，用来举行仪式的巨大房间。

koan 公案　在佛教禅宗里，以似是而非的形式出的谜语，能帮助思索和直觉理解。

Koran 古兰经　见可兰经。

kore 青年女子像　古希腊站立的着装妇女雕像。

kouros 青年男子像　古希腊站立的裸体男子雕像。

krater （古希腊和古罗马人的）双耳喷口杯；巨爵　古希腊一种口部很宽且有两个手柄的瓶。

Krishna 奎师那，克利须那神　印度教的神，毗湿奴的一个化身，经常被描绘成一个吹笛的英俊年轻人。

lais 籁歌　法国中世纪的叙事诗歌。

Lakshmi 拉克希米，吉祥天女　印度教里的一个女神，毗湿奴的配偶。

lancet 尖头窗　窄窄的拱门形状的窗户，经常在哥德式建筑中使用。

landscape 风景画　绘画、图片或其他以室外自然风光为其主要对象的视觉艺术形式。

lantern 天窗灯笼式屋顶　建筑上指一种建在房屋顶端，敞开的或有窗子的结构，以便阳光进入室内。

Latin cross 拉丁式十字架　建筑上指一种有三个短臂和一个长臂的楼面布置图。与希腊式十字架相对。

Lebensraum 生存空间　被认为对一民族，尤指纳粹德国的继续生存或经济富足所必需的额外领土。

leitmotif （LIGHT-moe-teef） 主导主题　德语“主导的动机”，指在瓦格纳歌剧中，一段简短的韵律或节奏，触发听众想到特定的人物、行动或目的。

lekythos 细颈有柄长油瓶　古希腊一种圆柱形的，并有一个手柄的小瓶。

Les Fauves；Fauvism （FOVE；FOVE-izm）野兽派，野兽主义　法语里的字面意思是“野兽”，指20世纪早期以强烈、随意的颜色和长而有形的笔触为特征的艺术运动，在马蒂斯的绘画中可见。

libretto 歌词，剧本　歌剧的歌词或其它口头作品的文本。

Lied；*lieder*（LEED；LEED-er） 德国民歌　德国浪漫主义艺术歌曲，是为在家中房间里表演的歌唱者和伴奏者而设计的。

lightwell 天井　没有遮盖的垂直的竖井，使阳光进入到建筑物较低的楼层。

linear perspective 直线透视图　见透视图。

lintel 楣，过梁　建筑上指一种平行梁木，如位于门口的上部。

literati 文人（文学界）　一个国家的文人学士或文学上的领军人物。

lithograph 平版印刷　一种印刷版，在石板上用含有油脂的物体画出一个图像，先打湿，再涂墨。因为有油脂的地方与水不相溶，所以只有图像才会吸墨。

liturgy 礼拜仪式　在公开的、有组织的礼拜中的宗教仪式。

loggia （LOH-juh） 凉廊　建筑上指一种有遮盖的户外的走廊。

logic 逻辑　一门研究推理的学科，或一种特定的推理体系。

lost-wax process（也称为“cireperdu process”）失蜡铸造法　金属铸件的一种方法，在一个蜡制的模子上覆盖粘土或石膏，然后加热使蜡熔化从出口排出。之后熔化的铁被倒入到中空的容器，冷却后再把粘土或石膏的模子拆除，剩下的就是铁的芯子了。

lozenge 菱形　装饰性的钻石形的图案。

Lutheranism 路德教　由马丁·路德（1483—1546年）创建的神学信仰体系和教派，主张救赎是通过信念而非个人成就来传递的。

lyre 里拉（古希腊一种七弦竖琴）　竖琴家族中的一种弦乐器，用来为表演古老诗歌的歌手或

朗诵诗歌的人伴奏，常见于埃及人、亚述人和希腊人中。

lyric poetry 抒情诗　具有诗歌般品质，通常在本质上是与感情有关的诗歌。

madrigal 牧歌，情歌　为一个小合唱队创作的，通常基于世俗抒情诗基础上的复调音乐，歌唱时没有伴奏。

magic realism 魔幻现实主义　拉丁美洲的文学流派，将现实的事件同不可思议的和虚幻的事件交织在一起，来表达生活难以理解的真实。

mandorla 椭圆形装饰板图案，圣像画中人体周围放射出来的柔和的光　在宗教艺术中，指神圣的人物画像周围的一种杏仁状的光芒，例如耶稣。

Manicheism （MAN-i-key-iam） 摩尼教　由波斯的先知摩尼在公元3世纪创立的宗教哲学，综合基督教、诺斯替教和祆教中的元素，把世界分为善和恶两股力量。

Mannerism 风格主义　16世纪的一种艺术风格，反对文艺复兴时期的美学原则，以其晦涩的题材、紊乱的布局、扭曲的身体和姿势、奇怪的面部表情、混乱的空间结构和刺目的色彩而闻名。

manuscript 手抄本　手写的书或文件。

mass 弥撒；弥撒曲　重要的宗教仪式，主要是在罗马天主教教堂举行；这种仪式的音乐背景。

mastaba 石室坟墓，斜纹坟墓　古埃及的一种长方形的平顶斜坡坟墓。

mausoleum 陵墓　巨大的坟墓，或用来存放一个或多个坟墓的建筑。

maya 空幻，无明　在印度教里指短暂多变的感官世界的表象模糊了真正的灵魂的实在。

mazurka 玛祖卡舞　一种活泼的三个节拍的波兰舞蹈。

meander （回纹）波形饰　希腊艺术中常见的装饰性的曲折图案。

megalith （作石碑的）巨石　尤指用作史前纪念碑的一部分的巨型石块。

menhir （MEN-hear） 竖石纪念碑　单块的厚石板构成的史前纪念碑，以直立的姿势放置。

Mesoamerica 古代中美洲　从墨西哥中部向南向东延伸，包括危地马拉、伯利兹、洪都拉斯及尼加拉瓜在内的地区。在前哥伦布时期，是玛雅文明及奥尔梅克文明的发源地。

metope 排挡间饰　多立克柱式上楣构的一部分。其状为方形，可绘制、雕刻，在多立克柱式上与三陇板交替使用。

mihrab （ME-rahb） 米哈拉布　位于清真寺内墙，指向麦加方向并作祈祷用的壁龛。

mille-fleurs （meel-FLUHR） 百花挂毯　法语“上千朵花”，指一种背景图案，由许多花和植物构成，特别是在挂毯的图案设计上。

minaret （min-uh-RET） 尖塔，宣礼塔　伊斯兰教的建筑里，指清真寺上高而细的塔，宣礼员在其上召集朝拜的人们。

miniature 细密画　通常指在经过装饰的书稿上的详细的微型画。

Minimal art（或 Minimalism） 抽象派艺术　20世纪的艺术风格，其特点是以简单并且经常是重复的形式展示数量不多的物象。

minstrel 中世纪的吟游诗人　游历各地的中世纪演艺者，尤指表演通俗音乐者。

minuet 小步舞　一种缓慢、优雅的三拍舞蹈。

minuet and trio form 小步舞曲和三重奏的形式　以小步舞—三重奏—小舞形式来组织音乐作品的结构，通常是交响曲第三乐章的形式。另见小步舞；三重唱。

mithras （波斯神话）光神　波斯的光明和智慧之神，人们对其狂热崇拜传遍整个罗马帝国，最终与基督教相匹敌。

mobile 活动雕塑　从天花板悬挂下来，通过气流使其运动或移动的一种雕塑形式；由考尔德在20世纪30年代发明。

mock epic 仿英雄体诗，嘲讽史诗　加长叙事诗，以堂皇夸大的方式来对待琐事。另见史诗。

mode 调式　音乐音程的音阶组合，在古代和中世纪音乐中使用；后来仅限于大、小调音阶。

model 使具立体感　在绘画中指通过光与影来产生景深的错觉。在雕塑中指把易弯折的物质塑造成具有立体感的物体。

Modernism； the modern 现代主义　19世纪末到20世纪的文学和艺术运动，寻求对不断变化的现代世界的新的艺术表达方法，并抛弃传统。

monastery 修道院　僧侣的住所。

monasticism 修道院生活　有组织的宗教隐居生活，如在修道院或皈依所中的生活。

monolith 独块巨石　单独的石块。

monophony 单音音乐　有一个单独的旋律并且没有伴奏的音乐结构，与复调音乐相对。

monotheism 一神论　只信仰和崇拜一个神。

montage 蒙太奇　电影里为产生戏剧性效果而使用的一组不连贯剪辑的影像。

mosaic 马赛克　把小块有色彩的玻璃、石头或瓷砖用灰浆进行镶嵌而成的图画或设计。马赛克通常被用在墙、地板或天花板上。

mosque 清真寺　穆斯林教徒进行圣拜的地方。

motet 经文歌　在文艺复兴时期的音乐里指一种复调乐曲，通常以宗教作品的拉丁经文为歌词，并演唱无伴奏人声音乐。

moundbuilders 造墩人（美国原始印第安人）　美国密西西比河和俄亥俄河流域的早期原住民文化，以其纪念性的坟堆建筑物而著名。

mudra（moo-DRAH）手印　印度艺术中有象征意义和固定程式的手势或肢体语言。

muezzin 宣礼员　一天五次召唤穆斯林信徒祷告的传呼员。

mural 壁画　墙壁上的巨大画像。

music drama 音乐剧　最初被瓦格纳用来描绘他的歌剧的音乐术语，指结合歌唱、器乐、舞蹈、戏剧和诗歌，没有中断且不被传统的咏叹调或朗诵调打断的歌剧。

mystery play 神秘剧　建立在圣经故事基础上的一种中世纪戏剧。

myth 神话　一种传统的故事，通常以英雄、神或祖先为主角，解释重要的文化习俗或信仰。

mythology 神话学　属于某个民族的神话体系，叙述他们的发源、历史、神灵、祖先、和信仰。

Nahuatl 纳瓦特尔语；纳瓦特尔族　阿兹特克人的古代语言；墨西哥中部的一支印第安民族的成员，包括阿兹特克人。

Napoleonic Code 拿破仑法典　1804年拿破仑·波拿巴在法国推行的法典（民法）。

narthex 古代礼拜堂的前廊，教堂前厅　通向教堂的门厅或门廊。

natural law 自然法则　来自自然的权力，因而高于那些在民法中确立的权利。

natural selection 自然选择，物竞天择说　认为自然选择或挑选具有最佳生存自然特性的生物体。自然选择是达尔文进化论的基本机制。

naturalism 自然主义　19世纪晚期的文学运动，力求通过自然和客观的细节来刻画人物，聚焦于人物、场景和情境的真实性；强调文学形象的生物上和文化上的特性对其行为和命运的决定性作用。

nave 教堂中殿　教堂中心长长的区域，两侧有狭窄的侧廊。

Nazi 纳粹党人　希特勒的德国国家社会主义工人党成员。

Negritude 黑人文化传统认同　一个美学和意识形态的概念，确认黑人文化的独立性、特性及其价值。

Neoclassicism 新古典主义　18世纪末的艺术风格，作为对更为华丽的洛可可风格的回应而发展起来的，重新唤起了人们对古希腊罗马的典范的兴趣，其特点是简明与运用直线。

Neolithic 新石器时代　约公元前8000年至公元前2000年的新石器时代，这个时期的特征是使用陶器、农业及早期文字的发展和使用巨石结构的建筑物。

Neoplatonism 新柏拉图主义　是对柏拉图哲学的复兴，由普罗提诺在公元3世纪时发展起来并在文艺复兴时期盛行。建立在认为灵魂被束缚在肉体里面，而哲学思考是从物质世界中上升与单一的、更高的、实在的源头融合的唯一途径。

neume 纽姆符号　在罗马教皇格利高里的赞美诗中使用的一种基本的乐谱符号。

niche 壁龛　建筑上指墙壁上挖空的凹陷处，常用来摆放雕像或花瓶。

nirvana 涅槃　在佛教、印度教和耆那教里指一种极乐的状态。

nocturne 小夜曲　为夜晚而作的乐曲，通常是忧郁的音调并且是为钢琴独奏而作。

Noh（NO）能剧　日本15世纪发展起来的音乐剧，以其庄重严肃、高度诗意的剧本、程式化的姿势和戴面具的演员而闻名。

nokan 能管　在能剧中使用的日本长笛。

notation 记谱法　音乐上指音调的符号标记方法。

novel 小说　一种文学形式，建立在对世界和个人的社会和心理的描写基础上，包括一个以虚构人物的行动和思想展开的故事结构。虽然小说在18世纪的英国成为文学中占优势的种类，但此前已有17世纪西班牙的《唐吉诃德》和10世纪初日本的《源氏物语》。

novella（复数形式为novelle）中篇小说　较短的故事，通常带有讽刺和寓意。

obelisk 方尖石碑　建筑上指一种四面体的碑石，顶端呈金字塔形。

octave 前八行诗；八度音程　诗歌中八行一组，尤指彼得拉克十四行诗中的前八行；音乐中八个音度的间隔。

oculus 圆天窗　圆形的窗户。

odalisque 宫女（妻妾）　（伊斯兰教国家）后宫或闺房中的女眷。

ode 颂歌　通常是写给某人或某个对象的风格庄重的抒情诗。

Oedipus complex 恋母情结，俄狄浦斯情结　在心理分析上，指一个男孩对母亲的一种潜意识的性欲，和对父亲的敌意。

Ogun 奥贡　非洲奥瑞萨之一，或与人类相合的次神；铁神。

oil paint 油画颜料　由基础色素和油（通常是亚麻籽油）构成的颜料。

oinochoe 陶酒坛　古希腊的酒壶，具有收缩的壶口和弧状手柄。

oligarchy 寡头政治　少数人统治的政府形式。

olpe 奥尔珀　古希腊宽口的瓶或壶。

Oludumare 欧鲁杜马瑞　约鲁巴人的主神，创造了世界与人类。

Op Art 欧普艺术（光效应绘画艺术）　光学艺术或视网膜绘画，利用几何图形和色彩对比产生似乎在震动的图形。

opera 歌剧　意大利语“职业”。最初在巴洛克时期推广的音乐种类，结合了戏剧、为声乐而作的词和交响乐的伴奏。

orans （早期基督教美术中的）妇女祈祷像　在早期的基督教艺术中，一个双手伸向天空的祈祷中的人的姿势。

Oratorians 奥拉托利会会友　普通百姓的天主教团体，由圣菲利普·奈里于1575年建立，为宗教会谈、学习和祈祷而聚集。

oratories 祷告所；奥拉托利会　用来作祈祷的地方，例如私人修的小教堂，并与奥拉托利会会友相联系，指的是由圣菲利普·奈里于16世纪反宗教改革期间建立的一个神职人员和普通百姓的宗教运动团体。

oratorio 宗教剧，清唱剧　无服装或动作，以独唱演员、合唱队和管弦乐队为特色的宗教歌剧。

oratory 祷告所　祷告的礼堂。

order 柱型，柱式　建筑上指由其所用柱子的类型所决定的风格样式。另见多立克式、爱奥尼亚式、科林斯式。

organum（ORE-guh-num）奥尔加农复调音乐 早期的复调音乐，声部有分为四个部分、五个部分或一个八度音阶的部分。二声部奥加农是低声部保持较长音，而高音部较为快速移动的一种两声部的旋律。同理，三声部的旋律就是三声部奥加农，四声部的旋律就是四声部奥加农。

Orientalizing period 东方化时期　约公元前700—前600年的希腊文化和艺术风格，在很大程度上受到了近东的影响。

orthogonal 正交直线　在视觉艺术中，指一条向后退的线垂直于图画平面。在直线透视图中，正交直线会聚并消失在没影点。

o-tsuzumi 大手鼓　一种悬挂在髋部的沙漏状的鼓，在日本的能剧中使用。

pagoda 宝塔　多层的塔形佛寺，每一层都有一个向上弯曲的顶部。

Palace Style 宫廷风格　一种米诺斯文化的陶瓷制品，其特点是画在浅褐色背景上的植物图案。

palaestra（复数形式为palaestrae）（古希腊或罗马的）角力学校　古希腊青年在老师的指导下学习角力和拳击的公共场所。

Paleolithic 旧石器时代　旧石器时代大约在公元前200万年—前1万年，这一时期的特点是渔猎、石器的使用、智人的增多和最早的艺术作品的创作。

palette 调色板，颜料　艺术家为一幅特定的艺术作品选择的颜料，或指放置和混合这些颜料的表面。

pallium 大披肩　古罗马一种用一块长方形的布做成的外衣。

palmette 棕叶饰　传统的装饰性的棕榈叶。

Pancatantra 《五卷书》　传播印度教教义的梵文的动物故事集。

pantheism 泛神论　把宇宙万物的现象都视为神的学说，包括有生命的生物和无生命的物体。

pantheon 万神殿，罗马万神殿　指一个民族所信仰的所有神或一个供奉所有神的庙宇；特指罗马供奉众神的圆形寺庙。

parables 寓言　显示宗教教化的信仰故事，例如有关耶稣的寓言和亚洲传统的寓言，包括儒家和禅宗。

parchment 羊皮纸　用作手稿纸的动物表皮。

patrician （古罗马）贵族　古代罗马贵族家庭阶级的成员，最初被赋予了特殊的公民和宗教权利。

patron 赞助人，资助人　为艺术事业或艺术家提供经济资助的人。

patronage 庇护，赞助　最初是指古罗马贵族为平民提供支持或保护的体系；后来，指为艺术事业或艺术家提供经济资助的一种体系。

pediment 三角墙，山形墙　在古典建筑中，指一座建筑物末端三角形的地方，由檐口和屋顶斜坡的末端所形成。

pendentive 穹隅　建筑上指用来把方形的基座转变成圆形穹顶的三角形结构。

peplos 宽松外袍　古希腊妇女穿的一种宽松长袍外套，从一个肩膀披垂下来并在腰部用带子系上。

percussion instrument 打击乐器　一类乐器，如定音鼓或低音鼓，通过打击或摇动来演奏。

peripteral绕柱式的　建筑上用来描绘一个被周柱列围绕的建筑物的形容词。

peristyle 绕柱式，列柱走廊　建筑上指一系列的支柱，围绕一座建筑物或庭院形成一圈。

perspective 透视画法　一种在二维平面上创造三维空间的幻觉的技术。这种幻觉通过运用这些方法来达到，如通过色彩浓淡变化与物体明确与模糊的对比而达到的空间透视，或通过水平线与直交线在没影点的交汇而达到的线性透视。

Petrarchan sonnet； Italian sonnet 彼得拉克体十四行诗　其前八行诗引出了一种局面或困境，而后六行诗扩大了这种局面或解决了困境的诗歌。前八行诗的押韵是*abba abba*（或*abab abab*），后六行诗的押韵是*cde cde*（或*cde ced*；*cde dce*；或*cd cd cd*）。由彼得拉克在14世纪发明。另见莎士比亚十四行诗。

petroglyph 岩画　壁画。

phenomena（fuh-NOM-uh-nuh）现象　在康德哲学中，自然元素是如它们被世俗感官所观察到的那样，而非如其真实的那样。

philosophes （fill-uh-SOFF）启蒙思想家　法国启蒙运动时期的知识分子群体，他们认为，通过理性思考，人能够成就一个完美的社会。

pianoforte（pee-ANN-oh-FOR-tay）钢琴（旧称）　意大利语里的字面意思是“轻的和响的”，最初被用作钢琴的名字是因其能分辨出大键琴不能分辨的轻声和高声的音调。

piazza（pee-AHT-zuh）广场　意大利的公共广场。

picaresque 流浪汉小说　文学上指一种源于西班牙的叙述性小说体，以细节描写一个流浪汉主人公的历险生涯。

pictograph 象形文字　用于表示字词和思想的图画。

pier 支柱　建筑上指一种类似于圆柱的起支撑作用的垂直结构，但通常是方形或长方形的，而非圆柱状的。

Pietà（pee-ay-TAH） 圣母怜子图　意大利语“怜悯”。在视觉艺术中指圣母玛利亚哀悼她膝上抱着的基督尸体的作品。

pilaster 壁柱，半露柱　建筑上一种置于墙内稍向墙外突出的扁平柱子，可加固墙体。

pillar 柱子，支柱　通常用作建筑支撑物的独立的垂直部分。

pipa 琵琶　梨形的中国拨弦乐器，和鲁特琴相似并在京剧中使用。

plainchant； plainsong 单声部圣歌　音乐上指早期基督教教堂的单声部、无节拍的声乐，如格利高里圣歌。

platform 平台　一个升高的水平表面，尤指支柱坐落其上的那个平面。

platonism 柏拉图哲学　柏拉图的哲学，集中于理念形式是绝对的和永恒的模式，所有世界上的现象都朝着它的方向努力。

plebeian 平民　古罗马较低阶层的普通成员，他们最初并不拥有许多为贵族所享有的权利。

plinth 柱基，底座　支撑雕塑或柱子的厚平板。

podium 墩座　建筑上指一个架高的平台，通常用作建筑物的地基，尤其是古代庙宇的基座。

Pointillism（PWAHN-tuh-liz-um）点画法　由修拉发展起来的后印象主义绘画技巧，几乎精确地运用颜料以圆点或小点来创造出所有可为人眼所感知的色彩。

polis（复数形式为poleis） 城邦　古代希腊的一个独立的城邦。

polonaise 波洛涅兹舞　一种庄重、华丽的四三拍波兰舞蹈。

polyphony 复调音乐，多音　同时演奏或演唱数个独立的音乐和弦，与单音相对。

polyptych（POL-ip-tick）多联画　由通常连在一

起的、可折叠的四幅或更多的画屏构成的彩绘或雕刻作品。

polyrhythms 多旋律　在同一首乐曲中同时演奏或演唱的复合节奏。

polytheism 多神教，多神论　对一个以上神的信仰或崇拜，与一神论相对。

Pop Art 通俗艺术　20世纪中叶的艺术风格，其题材多为来自大众传媒或大规模生产的日常用品，如连环漫画、汤罐头或名人画像等。

portal 入口　建筑上指雄伟的入口或门口。

portico 柱廊　建筑上指一种由圆柱支撑房顶的门廊或走道，它通常是通往主要建筑物入口的标志。

post and lintel 过梁　在建筑上指支撑一根水平过梁的垂直支柱。

potlatch（某些印第安部族的）冬节，炫财冬宴　北美洲西北部的某些美洲印第安人的盛大庆典，在宴会上，主人会根据每个客人的不同身份或地位分发礼物。

prelude（PRELL-yood）序曲　通常在一部更大的音乐作品之前的较短的介绍性乐曲。

primary colors 红、黄、蓝三原色　红色、黄色和蓝色。另见复合色。

program music 标题音乐　用音乐的手法来描绘一个场景、故事或其它非音乐情境的器乐作品。流行于浪漫主义时期，与纯音乐相对。

pronaos（古希腊寺庙内殿前的）门廊　古希腊或罗马庙宇的由圆柱支撑起来的封闭门廊。

propylon（复数形式为propylaia）入口　通向庙宇或建筑群的入口。

proscenium arch 镜框式舞台台口　在剧院里，把舞台和观众隔开的结构设计。

pseudo-peripteral 仿围柱式　在每一面上都有单排的嵌入墙柱。

psychoanalysis 心理分析　由西格蒙德·弗洛伊德创立的一套精神治疗的方法，用自由联系、对梦的阐释和对抵抗及移情的分析来探究被压抑或无意识的冲动、焦虑和内心冲突。

Punic 古迦太基人的　有关古迦太基、古迦太基居民或其语言、历史的。

Puritanism 清教　清教徒的信仰体系，他们是16和17世纪的宗教团体，追求英国教堂的改革；其成员主张严格的宗教和道德戒律。

pylon 塔门　大规模的入口建筑群，尤其是用来作通往古埃及庙宇的入口。

qasidah 嘎西达，颂诗　高度形式化的阿拉伯颂诗，有30至120行，每行结尾处押相同的韵，集中表现诗人之试图寻找其所爱。

qibla（KIB-luh）方向　当穆斯林朝拜时面向的方向，指向麦加。

quadrivium 四门高级学科　中世纪大学里的四门学科，指算术、几何、天文、音乐。

quatrain 四行诗　四行一组的诗歌。

Quran；Koran（伊斯兰教）可兰经　伊斯兰教的圣经。

radiating chapels 呈放射形排列的小礼拜堂　排列在教堂回廊或半圆形后殿周围的几个小礼拜堂。

raga 拉加　印度的乐曲，通常部分是即兴创作的，试图表达一种情绪或感情。

ragtime 拉格泰姆音乐　爵士乐的钢琴曲，演奏中左手弹奏有规律的韵律，右手则即兴弹奏使用切分音节奏的旋律。

Ramadan 斋月　穆斯林阴历第九个神圣的月份，在这段时间里穆斯林必须进行的从日出到日落的禁食。

rational humanism 理性人文主义　启蒙运动的哲学信仰体系，认为只有通过学习和个人学习的自由才有可能取得进步。

Rayonnant（ray-on-NANT）辐射状　来自法语“辐射”，指13世纪中叶的哥特式建筑风格，以其呈辐射状的窗饰图案和彩色玻璃的随意使用而著名。

Realism 现实主义　19世纪的文学和艺术运动，试图向公众传达现代生活的真实面，而不仅仅是描绘美的事物。

recitative（ress-uh-tuh-TEEV）宣叙调　在歌剧中，一种音乐性地升高的讲话，介于口头的对话和有旋律的歌唱之间。

red-figure style 红绘风格　希腊花瓶的绘画风格，其特点是以黑色背景环绕的红色图案，在其表面上描绘出细节。

refectory 食堂，餐厅　修道院中进餐的房屋。

Reformation 宗教改革　16世纪旨在改革罗马天主教的宗教运动；导致了新教的产生。

Regionalism 地方色彩　以自然主义的方式对一特定地理区域进行描绘的文学或艺术风格。

register 音域　音乐上指某个乐器或嗓音的特定声域。

register system 登记系统　艺术作品以水平的队

或行布局的方法，每一行或一队都描绘一个不同的事件或观点。

regular temple 常规寺庙设计　庙宇的建筑设计，其两边柱子的数目之和是其后面柱子数目的两倍再加一（例如：8：17的比例）。

relic 圣徒遗物　受到崇敬的物体，尤指与圣徒或殉道者的身体或者其身体的某个部分有关的物体。

relief 浮雕　附着在坚固背景上的雕塑，而非独立式的雕像。

relieving triangle 缓冲三角　过梁上三角形的缺口，用来减轻过梁承受的压力。

reliquary 圣柜，圣骨盒　存放圣人遗物的容器。

repoussé 凸纹面　金属细工的技术，通过在金属板的背面锤打使图案浮凸出来。

representational 具象派的　使物体表现出视觉上的真实性的艺术。

requiem 安灵弥撒，安灵曲　为死者而作的弥撒和为这种弥撒所作的乐曲。

responsorial 应答歌唱　在教堂礼拜朗读后所唱的圣歌或赞美诗。

rhyton 古希腊的角状杯　古希腊喝酒的角制容器，或被雕成动物头部的形状。

rib 圆拱　建筑上指一种弯曲的突出的拱形结构，用作穹顶的支撑或装饰。

riff 即兴重复段　爵士乐里，指即兴演奏中不时重复的较短乐句。

ritornello（rit-or-NELL-low）间奏曲　贯穿于协奏曲的乐章、重复出现多次的乐段。

romance 罗曼史　一种中世纪的长篇叙事文体，讲述有关骑士精神的凯尔特人的故事，尤其是亚瑟王及其圆桌骑士的英勇事迹。

Romanesque 罗马式的　11世纪和12世纪西欧的一种建筑和艺术风格，其特点尤其体现在教堂中，是半圆形的拱门、桶形穹窿、厚实的墙和较小的窗户。

rondo form 回旋曲　音乐作品里，在不时重复的主题之间加入新的、对照的成分的组织结构。通常协奏曲的第二和最后一个乐章采用这样的结构。

roof comb 屋顶冠　玛雅人的庙宇上沿着屋顶的类似于鸟冠的延伸部分，与公鸡的鸡冠相似。

rose window 圆花窗　圆形的“车轮”状窗户，尤其是哥特式建筑的特点。

rosette 玫瑰形饰物　一种绘制或雕刻成的形如玫瑰的装饰物。

rotunda 圆形建筑　尤指带圆顶的圆形建筑物。

ruba'i（复数形式为ruba'iyat）《鲁拜集》　每节四行的波斯诗歌，以AABA的模式押韵。

sacramentary 圣礼书　罗马天主教祷告和圣礼仪式中使用的礼拜仪式的典籍。

salon；Salon 沙龙　城市住宅中的大型会客室，或者于此举办的社会性集会；尤指18、19世纪时法兰西学院一年一度举办的艺术作品展览。

Salon des Refusés 落选者沙龙　法语中指“不予承认的沙龙”。由拿破仑三世在1863年成立的艺术沙龙，用来展览被官方的法兰西学院沙龙所否认的绘画作品。

samba 桑巴舞　一种源自巴西的舞蹈。

samsara 轮回　印度教关于从出生到死亡的永恒循环的观念。

samurai 日本武士　统治者的武士，尤指日本封建时代的武士。

Sanskrit 梵语　古印度语言；古代印度的古典语言，包括印度教和吠陀经所使用的语言。

sarcophagus 石棺　石制棺材。

satire 讽刺文学　文学或戏剧作品，以嘲笑或讽刺来揭露人们的恶习或愚蠢，通常用一种幽默的方式来进行。

satori 开悟　佛教禅宗中一种受启发的状态。

scale 音阶　音乐上指一组升降的音调。

scat 爵士音乐中无意义的音节的演唱　演唱无意义音节的声乐唱法。

schism 教派分裂　派系间的分裂，通常是宗教上的并涉及到教会中一次正式的分裂。

score 乐谱　展示所有管弦乐部分或歌唱部分的手写或印刷的音乐曲谱。

scroll 卷轴　在中国和日本艺术中，指在一幅垂直的丝绸织物上创作的画或文；除了在一些特殊的情况下被悬挂起来，传统上卷轴是被卷起并用线系上来保存的。又称立轴；手轴；日本用来叙事的卷轴被称为*emaki-mano*。

secondary colors 合成色　橙色、绿色和紫色，是由原色（红、黄、蓝）中的两种混合形成的颜色。

secular 非宗教的，世俗的　不是神性的或宗教性的。

semiotics 符号学　对科学和符号系统的研究，尤其是当它们与艺术有关时。

serdab 地窟　古埃及石室坟墓的地下室，用来放置灵魂的雕像。

sestet 六行诗　一组六行诗，尤指彼得拉克文体的十四行诗的最后一部分。

sestina 六节诗　一种由文艺复兴时期普罗旺斯的行吟诗人发展起来的诗体，采用六个六行诗节和一个三行收尾诗节，第一个六行诗节的末尾词始终在其它五个诗节和收尾诗节中重复。

sfumato（sfoo-MA-toe）渲染层次　意大利语“烟雾弥漫的”。在绘画上指用朦胧的、几乎是烟雾弥漫的氛围，有意使画面的轮廓变得模糊不清。

shaft 柱身　支柱的垂直部分，在柱头与柱基之间。

Shakespearean sonnet；English sonnet 莎士比亚十四行诗　由三个四行诗及最后一个两行的对句组成的诗歌形式，通常的韵律模式是*abab cdcd efef gg*。另见彼得拉克文体的十四行诗。

shakuhachi 尺八　日本的一种5孔竹笛。

shastras《沙斯陀罗》，古代印度教圣典　古印度教的典籍，记述了对各种行为活动的规定，包括寺庙的修建、烹饪、作战和音乐等。

Shi’ites 什叶派　伊斯兰教的教派，与逊尼派拥有同样的基本神学信念，但在穆罕默德的合法继承人问题上有重大分歧。

Shinto 日本神道教　日本从前主要的国家宗教，其特点是对当地神明举行的仪式和尊敬，以及强烈的爱国主义。

Shiva 湿婆神　印度教的主神之一，作为世界的毁灭者和重建者而被崇拜，并经常与印度教中其他两个重要的神大梵天和毗湿奴相联系。湿婆神经常表现为一个舞蹈者的形象，即舞王。

shogun 幕府将军　日本军队世袭的领导者；起初是武士的最高指挥官。

sitar 锡塔尔琴　源于印度的一种长颈、琵琶状的乐器。

skene（SKAY-nuh）舞台景屋　古希腊剧院里位于舞台后面，担任更衣室和舞台背景功能的建筑物。

Skepticism 怀疑论　古希腊的哲学学说，认为绝对的真知通常是不可能的，因此求知必须是一个不断疑问的过程。

Socialist Realism 社会主义现实主义　斯大林在1934年提出的作为苏联官方流派的艺术风格；反对抽象并把注意力集中在对战士、工人和农民形象的塑造上。

soliloquy（suh-LILL-uh-kwee）内心独白　戏剧中某角色对观众而非其他角色大声说出内心的想法。

sonata 奏鸣曲　源自意大利动词“发出声音”。为一种或两种乐器所作的乐曲，通常有三个或四个乐章，与康塔塔（清唱曲）相对。

sonata form 奏鸣曲式　一部音乐作品的组织形式，通常由三个主要部分组成：呈示部、展开部和再现部，有时跟有尾声。通常第一和第四乐章的形式是交响曲。

song cycle 组歌　19世纪时，由德国民歌创作者推广并流行的一组基于单一主题或故事的歌曲。

sonnet 十四行诗体　文艺复兴时期的一种抒情诗歌形式，由意大利的彼得拉克发明，并为英国文艺复兴时期包括莎士比亚在内的诗人们所模仿。一首十四行诗含有十四行五步抑扬格的诗句，有两种主要的结构和押韵方式：（1）意大利或彼得拉克体十四行诗由一组八行诗和一组六行诗所组成，其押韵方式是abba abba cde cde 或 cd cd cd（或在此基础上的变体）；（2）英国或莎士比亚十四行诗由三个四行诗节和一个收尾的对句所组成，其典型的押韵方式是aabb cdcd efef gg。

Sophists 诡辩哲学家　古希腊哲学家或教师，比起追求真理，他们更感兴趣的是对巧妙的修辞法及辩论术的运用。

soprano 女高音或童声高音　音乐上指女人或小男孩最高声音的音域。

staff 五线谱　音乐上指用于标记音乐符号的五条水平线及其所夹的四个空间。

stained glass 彩色玻璃画窗　一种艺术技巧，使许多小玻璃片因内部色素或在其表面绘画而变成彩色，然后用铅片把它们拼在一起；在哥特式教堂里广泛使用。

statue in the round 独立于背景的雕像　雕像独立于背景，并从所有角度看都是完全成型的。

stele 石碑，石柱　垂直放置的石块。

stigmata 圣伤痕　与耶稣钉在十字架上的伤痕相似的人体上的伤疤或伤痕，据说在宗教狂热的状态里出现。

still life 静物画　表现无生命物体的绘画或雕塑，如花、水果或物品。

stoa 柱廊　古希腊建筑中长长的、独立的柱廊。

Stoicism 斯多葛哲学　古希腊罗马的哲学思想，其特点是不以苦乐为意，淡泊镇定地自愿接受生活所带来的一切。

stream of consciousness 意识流　记录人物内心感受的自由流动的一种现代文学技巧。

stupa 佛塔　形如土墩的佛教纪念碑。

Sufi 苏菲派信征　伊斯兰教的神秘主义者。

superego 超我　弗洛伊德的精神分析中，指精神中负责控制自我判断和本我冲动的那部分，是对自我的约束力量。

superman 超人　弗里德里希·尼采的哲学中，指一种超级人物，是不受普通人的法律和道德束缚的超越者。

Surah 章节　古兰经的章节。

swahili 斯瓦希里人，斯瓦希里语　居住在东非沿海和岛屿上的人，以及作为那部分地区的通用语而被广泛使用的语言。

swing 摇摆爵士乐　20世纪30年代到40年代一种大乐队爵士乐风格，通常是快速的，编排的而非即兴的。

syllogism 三段论　一种演绎推理形式，包括大前提、小前提和结论，例如，所有哲学家都是会死的；亚里士多德是哲学家；因此，亚里士多德是会死的。

Symbolists 象征主义者　19世纪后期的诗人，使用象征性的词语和形象表达思想、想法和情感，并拒绝对外部世界进行现实的描写。

symphony 交响乐　大型的管弦乐作品，通常有四个分别的乐章。

syncopation 切分　一种强调弱音节拍的音乐节奏。

synoptic gospels 对观福音书　指马太、马可和路加三个相似的福音。约翰福音是独特的。

taiko 太鼓　在日本能剧中使用的悬挂在架子上的鼓。

talking drum 话鼓　非洲的一种鼓，其鼓声模糊了旋律和节奏之间的界限。

tambura 坦布拉琴　未装音柱的琵琶状拨弦乐器，在印度音乐中用来发出持续的单调而低沉的和弦。

tango 探戈　阿根廷通俗舞蹈及其相应的音乐。

tapestry 织锦，挂毯　厚重的纺织品，通过编织而形成图案；中世纪和文艺复兴时期北欧的一种特产。

teleology 目的论　哲学上，指对结果及其与导向这一结果的自然过程如何关联的研究。

tempera（TEM-purr-uh）蛋彩画颜料　用蛋清和色素制成的颜料。

tempo 速度　音乐演奏时采用的速度。

tenebrism 暗色调主义　戏剧性地强调光与暗的对比，并忽略中间色调的绘画技巧。

tenor 男高音　音乐上指最高的男声音域，通常带有旋律，也指平行奥加农末尾较慢的和弦。

Teotihuacàn 特奥蒂瓦坎　墨西哥中部主要的阿兹特克人的城市，在今墨西哥城的北部。

terra cotta 赤土陶器　意大利语的意思是“烘烤过的土地”。一种橘红色的烘烤过的粘土，用来制作陶器或雕像。

terza rima（turr-tsah-REE-ma）三行体　由三行诗节组成的诗歌形式，每个三行诗节的中间一行与接下来一个三行诗节的第一行和第三行押同样的韵（ABA，BCB，CDC等等）。

tessera（复数形式，tesserae）（TESS-ur-ah）特塞拉，镶嵌物　小块用于镶嵌马赛克的方形石块或其它材料。

tetrarchy 四分领地　四个统治者或四个小王的联合统治区。

theme and variations form 主题与变体　一部音乐作品的组织结构，其中一个主题被呈现并重复多次，每次都以一种稍加改变的方式出现。交响乐的第一和第四乐章即是如此。

theocracy 神权政治　由宣称拥有神权的宗教人物或团体统治的政体。

tholos 圆形建筑物　用以承材支撑的构架建造的圆形拱顶的房屋。

thrust 推力　建筑结构上向外或侧向的压力。

ti 一种中国南方戏剧音乐的风格，其中横笛是主要的伴奏乐器。

toga 托加袍（即宽外袍）　古罗马的一种外衣。

tonal center 中心音调　音乐作品中的基调。

tonality 调性　音乐上指乐曲中涉及主音或主要音调的所有音的组合。

Torah 妥拉，摩西五经　希伯来语中的意思是“教导”，指希伯来圣经中的前五卷书。

totem pole 图腾柱　一种雕有动物和神灵形象的柱子，是北美洲西北海岸的印第安民族为纪念死者而竖立的。

tracery 装饰线条　尤指哥特式玻璃窗上，由交错的石线镶成的精致图案。

tragedy 悲剧　严肃的文学或戏剧作品，有关一个主要人物的困境，并且结局通常是不幸的。

Transcendentalism 超验主义　浪漫主义的哲学理论，认为一个理想的现实能超越物质世界，而这个现实仅能通过直觉，尤其身处于自然之中才能得以把握。另见现象。

transept 耳房　建筑上指的是教堂中与中殿成直角的部分，在中殿和唱诗区或半圆形的后殿之间。

treasury 宝库　用来贮藏贵重物品或捐献物的建筑、房间或盒子。

triclinium 有三面躺卧餐桌的餐室　古罗马家庭的餐室，以进餐者所倚靠的三个躺椅而命名。

triforium 教堂拱门上的三拱式拱廊　建筑上指在礼拜堂或大教堂的侧廊上方架高的走廊。

triglyphs 三槽板，三竖线花纹装饰　多立克柱式上横梁的一部分。三竖线花纹装饰有三个部且与排挡间饰相间隔。

trio 三声中部　米奴哀小步舞曲和三重奏形式的中间部分，通常与米奴哀小步舞曲相似，但在器乐和结构上形成对比。

triptych 三幅相联可折叠的图画或雕刻　由三块面板组成的绘画或雕刻，两边的面板用铰链接合，这样就能折叠在中间那块上面。

triumphal arch 凯旋门　有一巨大拱形结构的独立支撑的雄伟拱门。

trivium （中世纪大学的）三学科　指中世纪大学中的语法、逻辑学和修辞学课程。

trompe-l'oeil（trump-LOY）视觉幻象　法语中的意思是“欺骗眼睛”，指一种艺术效果，创造出一个让观察者误以为真的视觉假象。

trope 附加句　音乐上，指在已有的祈祷歌中加入作为装饰的新的词或词组。

troubadour（TRUE-buh-door）行吟诗人，抒情诗人　中世纪法国南部的诗人及音乐家。

trumeau （二窗或二门间的）间壁或间柱　建筑上，指支撑过梁且在两门之间的直立的支柱。

tufa 泉华，石灰华　切割时柔软的多孔渗水的石头，但暴露于空气中后则会变硬。

Tuscan order 托斯卡纳柱型　一种古罗马建筑柱型，与多立克柱型很相似，但多了一个底座。

twelve-tone composition 十二音的乐曲　由勋伯格改进的使用十二个音符来表示音调升降的音乐作品，是在传统的八度音阶内都加入半个音阶，每一个音调都被平等地并以一种高度组织的方式使用。

tympanum 门楣空间　在窗子或大门上方半圆形的区域。

ukiyo-e 浮世绘　日语中字面的意思是“浮动的世界的图画”，指日本17和18世纪的木石印刷物，以其关于日常生活的题材而著名。

unities 三一律　指古希腊戏剧和之后以削弱的形式出现在文艺复兴戏剧中的规则，即一部戏剧中的行动应当在一天之内，在一个场所发生，并应当集中于一个中心的情节。

vanishing point （透视画的）没影点　在直线透视图中，指水平线上的一个点，在这个点上直交的线似乎汇聚在了一起。

vault 拱顶　拱形结构的石造建筑屋顶或天花板。桶形（或半圆拱形）穹隆，由一系列拱形结构形成的连续的半圆形拱顶组成。交叉拱顶或穹棱拱顶，由两个桶形穹隆以直角相交形成。肋架拱顶是穹棱拱顶的一种形式，其中由弯曲部分的相接处形成的穹棱上覆盖有浮雕式的肋状圆拱。

Vedas 吠陀　雅利安人在公元前1500—前1000年所创作的印度最古老的宗教文献。当时的雅利安人居住在今印度地区。

vellum 上等犊皮纸，皮纸文书　最薄、最精致的羊皮纸（书）。

veneer 饰面薄板　建筑上指经常覆盖在劣等材料之上，用作表面的高质量的薄层材料。

verisimilitude（ver-uh-si-MILL-uh-tude）逼真貌似真实的外表。

vernacular 本国语，民间语言　某个特定国家或地区所说的共同语。

vibrato（vi-BRAHT-oh）颤音　指在声音或乐器的音乐里，一种由微小迅速的音阶变化而产生的振动效果。

Vishnu 毗湿奴　印度主要神灵之一，作为世界的保护和维持者受到崇拜。

volute 螺旋饰　一种漩涡卷轴形饰物，如爱奥尼亚柱头上。

voussoir 拱石　用来建造一个真正的拱形结构的楔形石头。

waltz 华尔兹舞　一种三拍的舞厅舞蹈。

warp 经纱　织布机上垂直方向的粗线，为一块纺织物的纬纱提供结构。

wept 纬纱　织布机上水平方向的线，通常在一块纺织物上形成明显的图案。

westwork 西面塔堂　加洛林王朝、奥托式或罗马式教堂西面的纪念性入口。

wet-brush technique 湿笔画技术　中国禅宗的绘画技巧，在纸上或丝绸上使墨水和色彩融合在一起并变得模糊。

white-ground ceramics（或white-ground technique）白底陶器（或白地儿制陶术）　古希腊陶制器皿，在略带红色的粘土容器表面涂上一层白色的不光滑的泥釉，然后用纤细的画笔在表面上画上细节。

whole tone；whole step 全音程　音乐上，指在钢琴的任意两个相邻白色琴键之间插入的一个黑色琴键的间隔。一个全音程是由两个半音程组成的。

woodcut 木刻版画　在一块木板上雕刻出图案，然后在凸出的表面上涂上墨水，再把一张纸放在涂过墨水的表面上，轻压使墨水印到纸张上面而制成的印刷物。

woodwind instrument 木管乐器　乐器的一种，通过吹奏簧管或乐器的吹口进行演奏，如笛子或单簧管。

word painting 生动的叙述在文艺复兴时期的音乐中，通过音乐而强调歌词含义的乐曲风格。例如，“哭泣”一词也许会用一种向下渐弱旋律的和弦来表达。

yakshis 女药叉　在印度教里，指寺庙大门上以匀称的女子形象出现的当地自然神灵。

yin and yang 阴阳　中国的二元哲学意象，同时表达了对立和互补。阴代表消极的、否定的、女性的、黑暗的和地上的；阳代表积极的、建设性的、男性的、明亮的和天上的。二者不断相互作用着。

zazen 坐禅　佛教禅宗的沉思默想。

Zen Buddhism 佛教禅宗　中国和日本的佛教形式，强调通过冥想和自省，而非通过坚持一系列的宗教教条来达到开悟。

ziggurat 古代亚述及巴比伦之金字形神塔　指古代近东建筑中，一种为庙宇而建的纪念性的梯形砖石塔基。